



WALTER BENJAMIN

# ΔΟΚΙΜΙΑ

ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ



- ★ Στην έκδοση αυτή περιέχονται τρία δοκίμια του WALTER BENJAMIN δημοσιευμένα μέσα στη δεκαετία 1930-1940.
- ★ Το δοκίμιο "DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHER REPRODUZIERBARKEIT" ("Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγισιότητάς-του") δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG, No 1, 1936. —Το δοκίμιο "KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE" ("Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας") δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό LITERARISCHE WELT, στις 18.9, 25.9 και 2.10.1931. —Το δοκίμιο "EDUARD FUCHS, DER SAMMLER UND DER HISTORIKER" ("Έντουαρντ Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός") δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG, No 6, 1937.
- ★ Η μετάφραση έγινε από το γερμανικό πρωτότυπο, και το κείμενο, στοιχειοθετημένο με το μονοτονικό σύστημα, είναι πλήρες και χωρίς συντομέψεις.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
"ΚΑΛΒΟΣ"  
ΑΝΑΞΑΓΟΡΑ 1, ΑΘΗΝΑ  
Τηλ.: 5246241

WALTER BENJAMIN

## ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής  
αναπαραγωγισιότητάς του • Συνοπτική  
ιστορία της φωτογραφίας • Εντ. Φουξ:  
ο συλλέκτης και ο ιστορικός

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΚΟΥΡΤΟΒΙΚ



καλβος  
ΑΘΗΝΑ  
1978

## ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν γεννήθηκε στις 15 Ιουλίου 1892 στο Βερολίνο κι αυτοκτόνησε στις 26 Σεπτεμβρίου 1940 στα ισπανικά σύνορα, για να μην πέσει στα χέρια της Γκεστάπο. Τα κυριότερα έργα-του είναι:

GOETHE'S WAHLVERWANDTSCHAFTEN (Οι εκλεκτικές συγγένειες του Γκαίτε)

URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS (Προέλευση της γερμανικής τραγωδίας)

DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT (Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς-του)

EINBAHNSTRASSE (Μονόδρομος)

BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT (Η παιδική ηλικία του Βερολίνου γύρω στα 1900)

Και διάφορα δοκίμια, που ανήκουν στην ημιτελή και αποσπασματική εργασία-του PARIS, DIE HAUPSTADT DES 19. JAHRHUNDERTS (Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα)

Α'

## ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ

ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΙΜΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ



## ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Η θεμελίωση των καλών τεχνών και η καθιέρωση των διαφόρων τύπων-τους ανάγεται σε μια εποχή που διέφερε ριζικά απ' τη δική-μας, και σε ανθρώπους που η εξουσία τους πάνω στα πράγματα και τις καταστάσεις ήταν μηδαμινή σε σύγκριση με τη δική-μας. Όμως η εκπληκτική ανάπτυξη, που γνώρισαν τα μέσα-μας ως προς την προσαρμοστική-τους ικανότητα και την ακριβεία-τους, μας ανοίγει για το εγγύ-τερο μέλλον την προοπτική των πιο ριζικών αλλαγών στην αρχαία βιομηχανία του Ω-ραίου. Σ' όλες τις τέχνες υπάρχει μια υλική πλευρά, που δεν μπορεί πια ν' αντι-μετωπίζεται όπως πρώτα· δεν μπορεί πια να ξεφύγει απ' τις επιδράσεις της σύγ-χρονης επιστήμης και της σύγχρονης πρακτικής. Εδώ και είκοσι χρόνια ούτε η ύλη, ούτε ο χώρος ούτε ο χρόνος είναι πια αυτό που ανέκαθεν ήσαν. Πρέπει να περι-μένει κανείς πως καινοτομίες τόσο μεγάλες θα μεταβάλουν ολόκληρη την τεχνική των τεχνών, θα επηρεάσουν έτσι ακόμα και την έμπνευση και τελικά ίσως φτάσουν στο σημείο ν' αλλάξουν ακόμα και την ίδια την έννοια της τέχνης κατά τον πιο γοη-τεφτικό τρόπο.

Πωλ Βαλερυ, PIÈCES SUR L' ART, Παρίσι (LA CONQUETE DE L' UBIQUITE)

## Πρόλογος

Όταν ο Μαρξ επιχείρησε την ανάλυση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής, ο τρόπος αυτός παραγωγής βρισκόταν στις απαρχές του. Ο Μαρξ κατέστρωσε το εγχείρημά-του έτσι που ν' αποκτή-σει προγνωστική αξία. Ανάτρεξε στις θεμελιακές σχέσεις της κα-πιταλιστικής παραγωγής και τις παράστησε έτσι ώστε να προκύψει απ' αυτές τί έπρεπε να περιμένει κανείς μελλοντικά απ' τον καπι-ταλισμό. Προέκυψε πως απ' αυτόν δεν έπρεπε να περιμένει κανείς μόνο μια όλο και εντονότερη εκμετάλωση των προλετάρων, αλα, τελικά, επίσης και τη δημιουργία των προϋποθέσεων, που θα κά-νουν εφικτή την κατάργησή-του.



Η αλλαγή του εποικοδομήματος, που γίνεται πολύ βραδύτερα απ' την αλλαγή της υλικής βάσης, χρειάστηκε πάνω από μισόν αιώνα για να επιβάλει στη συνείδηση, σ' όλα τα πολιτιστικά επίπεδα, την αλλαγή των συνθηκών παραγωγής. Μόλις σήμερα μπορούμε ν' αποφανθούμε με ποια μορφή έγινε αφο. Οι αποφάνσεις αυτές πρέπει να ικανοποιούν ορισμένες απαιτήσεις. Αλλά στις απαιτήσεις αυτές δεν αντιστοιχούν τόσο πολύ θέσεις σχετικά με την τέχνη του προλεταριάτου μετά την κατάληψη της εξουσίας, για να μη μιλήσουμε καθόλου για την τέχνη στην αταξική κοινωνία, όσο μάλλον θέσεις σχετικά με τις εξελικτικές τάσεις της τέχνης υπό τις σημερινές συνθήκες παραγωγής. Η διαλεκτική τούτων των συνθηκών γίνεται αισθητή στο εποικοδόμημα όχι λιγότερο απ' όσο στην οικονομία. Γι' αφο θα ήταν λάθος να υποτιμήσει κανείς τη μαχητική αξία τέτοιων θέσεων. Παραμερίζουν μια σειρά ξεπερασμένες έννοιες —όπως δημιουργικότητα και ιδιοφυΐα, αιώνια αξία και μυστικό—, έννοιες που η ανεξέλεγκτη (και τη στιγμή αφο δυσ-εξέλεγκτη) χρήση-τους οδηγεί στην επεξεργασία των καλλιτεχνικών δεδομένων με φασιστικό πνέμμα. Οι έννοιες που θα εισαγάγω παραπάνω και που είναι καινούργιες στη θεωρία της τέχνης διαφέρουν απ' τις πιο τρέχουσες κατά το ότι είναι τελείως απρόσφορες για τους σκοπούς του φασισμού. Αντίθετα είναι πρόσφορες για τη διατύπωση επαναστατικών αιτημάτων στην πολιτική που αφορά την τέχνη.

1

Κατά βάση το έργο τέχνης ήταν πάντα αναπαραγωγίμο. Ό,τι έφτιαζαν άνθρωποι, μπορούσαν πάντα να το απομιμηθούν άνθρωποι. Η ανάπλαση αφο γινόταν από μαθητές για να εξασκηθούν στην τέχνη, από δάσκαλους για τη διάδοση των έργων, και τέλος από διψασμένους για κέρδος τρίτους. Αντίθετα, η τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης είναι κάτι το καινούργιο, που καθιερώνεται στην ιστορία κατά διαλείμματα και με ώσεις που απέχουν χρονικά πολύ ή μια από την άλλη, αλλά με όλο και μεγαλύτερη ένταση. Οι Έλληνες δεν γνώριζαν παρά μόνο δυο διαδικασίες τεχνικής αναπαραγωγής έργων τέχνης: τη χύτευση και την κοπή. Μπρούτζοι, τερακότες και νομίσματα ήσαν τα μόνα έργα τέχνης που οι Έλληνες μπορούσαν να κατασκευάσουν μαζί. Όλα τα άλλα ήσαν "μοναδικά" και δεν μπορούσαν ν' αναπαραχθούν τεχνικά. Με την ξυλογραφία έγινε για πρώτη φορά αναπαραγωγίμη η γραφική τέχνη· πέρασε πολύς καιρός πριν, με την τυπογραφία, γίνει

αναπαραγωγίμη και η γραφή. Είναι γνωστές οι τεράστιες αλλαγές που έφερε στη φιλολογία η τυπογραφία, η τεχνική αναπαραγωγικότητα της γραφής. Αλλά δεν είναι παρά μια, αν και ιδιαίτερα σημαντική, περίπτωση του φαινομένου, που εξετάζουμε εδώ σε κοινωνιστορική κλίμακα. Στην ξυλογραφία έρχονται να προστεθούν, κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, η χαλκογραφία και η ταιγκογραφία, ενώ στις αρχές του 19ου αιώνα προστίθεται και η λιθογραφία.

Με τη λιθογραφία η τεχνική της αναπαραγωγής φτάνει σ' ένα θεμελιακό καινούργιο στάδιο. Η πολύ πιο ακριβής διαδικασία, που διακρίνει την αποτύπωση ενός σχεδίου πάνω σε μια πέτρα από την εγχάραξη-του σ' ένα ξύλο ή την εντύπωση-του σε μια χάλκινη πλάκα, έδωσε στη γραφική τέχνη για πρώτη φορά τη δυνατότητα να διοχετεύει τα προϊόντα-της στην αγορά όχι μόνο μαζί (όπως πρώτα), αλλά και σε διαρκώς καινούργιες μορφές. Η λιθογραφία χάρισε στη γραφική τέχνη την ικανότητα να συνοδεύει εικονογραφικά την καθημερινή ζωή. Άρχισε να συμβαδίζει με την τυπογραφία. Ενώ όμως βρισκόταν ακόμα σ' αφο την απαρχή, υπερφαιλαγγίστηκε, λίγες μόλις δεκαετίες μετά την εμφάνιση της λιθογραφίας, απ' τη φωτογραφία. Με τη φωτογραφία το χέρι αποδεσμεύτηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της εικονογραφικής αναπαραγωγής απ' τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά καθήκοντα, που τώρα πια περιέρχονται στο μάτι που κοιτάζει μέσα στον αντικειμενικό φάκο. Μια και το μάτι συλλαμβάνει ταχύτερα απ' όσο ζωγραφίζει το χέρι, η διαδικασία της εικονογραφικής αναπαραγωγής επιταχύνθηκε τόσο αφάνταστα, που μπορούσε πια να συμβαδίζει με την ομιλία. Ο οπερατέρ φιξάει τις εικόνες στο στούντιο με την ίδια ταχύτητα με την οποία μιλάει ο ηθοποιός. Αν στη λιθογραφία ήταν κρυμμένη εν δυνάμει η εικονογραφική εφημερίδα, στη φωτογραφία ήταν κρυμμένος ο ομιλών κινηματογράφος. Η τεχνική αναπαραγωγή του ήχου πρωτοεπιχειρήθηκε στα τέλη του περασμένου αιώνα. Οι συγγλίνουσες αφο προσπάθειες έκαναν να διαγραφεί μια κατάσταση, που ο Πωλ Βαλερύ χαρακτηρίζει με τη φράση: "Όπως το νερό, το γκάζι και το ηλεκτρικό ρεύμα με μια σχεδόν ανεπαίσθητη κίνησή-μας έρχονται από μακριά στο σπίτι μας για να μας υπηρετήσουν, έτσι θα εφοδιαζόμαστε με εικόνες και ήχους που, με μια μικρή κίνηση, σχεδόν μ' ένα νέβμα, θα μπαίνουν σε λειτουργία και με τον ίδιο τρόπο θα μας αφήνουν πάλι" (1). Γύρω στα 1900 η τεχνική αναπαραγωγή είχε φτάσει σ' ένα επίπεδο, στο οποίο όχι μόνον άρχισε να κάνει αντικειμενός της το σύνολο των παραδοσιακών έργων τέχνης και να υποβάλει



την επιδρασή-τους στις πιο βαθιές αλλαγές, αλα κατέκτησε και μια δική-της θέση στις καλλιτεχνικές μεθόδους. Για τη μελέτη α-φτου του επιπέδου τίποτα δεν είναι διαφωτιστικότερο απ' το τί επιπτώσεις είχαν οι δύο διαφορετικές εκφάνσεις-της —η αναπα-ραγωγή του έργου τέχνης και ο κινηματογράφος— στην τέχνη με την παραδοσιακή-της μορφή.

2

Ακόμα κι απο το πιο τέλειο αντίγραφο λείπει ένα πράγμα: το "εδω" και "τώρα" του έργου τέχνης —η ανεπανάληπτη παρουσία-του στον τόπο, στον οποίο βρίσκεται. Αλα αψη ακριβώς η ανεπανάληπτη παρουσία, και μόνον αψη, ήταν το αντικείμενο της ιστορίας ε-νος δεδομένου έργου τέχνης κατα τη διάρκεια της ύπαρξής-του. Στην ιστορία αψη ανήκουν τόσο οι αλωιώσεις, που έπαθε η φυσι-κη δομή-του στο πέρασμα του χρόνου, όσο και οι εναλασόμενες ιδιοκτησιακές σχέσεις στις οποίες ενδεχομένως ενεπλάκη (2). Οι πρώτες ανιχνέβονται μόνο με χημικές ή φυσικές αναλύσεις, που δεν είναι δυνατό να γίνουν πάνω στο αντίγραφο· η ανίχνευση των δέφτερων είναι αντικείμενο μιας παράδοσης, που η παρακολούθη-σή-της δεν μπορεί παρα να ξεκινήσει απ' το πρωτότυπο.

Το "εδω" και "τώρα" του πρωτότυπου αποτελεί την έννοια της γνησιότητάς-του. Οι χημικές αναλύσεις της πατίνας ενός μπρο-τζίνου έργου τέχνης μπορούν να βοηθήσουν στην εξακρίβωση της γνησιότητάς-του· κατ' ανάλογο τρόπο η απόδειξη πως ένα ορι-σμένο χειρόγραφο του Μεσαίωνα προέρχεται απο ένα αρχείο του 15ου αιώνα μπορεί να βοηθήσει στην εξακρίβωση της γνησιότητάς του. Ολόκληρος ο τομέας της γνησιότητας ξεφύγει απ' την τε-χνική —και φυσικά όχι μόνο απο την τεχνική— αναπαραγωγική-τητα (3). Αλα ενώ το γνήσιο διατηρεί ανέραίο το κύρος-του απέναν-τι στο χειροποίητο αντίγραφο, που κατα κανόνα στιγματίζει σαν πλαστό, δεν συμβαίνει το ίδιο και με το τεχνικό αντίγραφο. Οι λόγοι είναι δύο. Ο πρώτος είναι πως το τεχνικό αντίγραφο απο-δεικνύεται περισσότερο αφτόνομο απέναντι στο πρωτότυπο απ' όσο το χειροποίητο. Με τη φωτογραφία, λόγω χάρη, μπορεί να το-νίζει απόψεις του πρωτότυπου, που είναι προσιτές μόνο σ' ένα ρυθμιζόμενο φακό που διαλέγει κατα βούληση την οπτική γωνία του, όχι όμως και στο ανθρώπινο μάτι, ή μπορεί με τη βοήθεια ο-ρισμένων μεθόδων, όπως η μεγέθυνση ή το ρελαντι, να συγκα-τήσει εικόνες που ξεφύγουν ολότελα απ' τη φυσική οπτική. Ο

δέφτερος λόγος είναι πως η τεχνική αναπαραγωγή μπορεί να μετα-φέρει το αντίγραφο του πρωτότυπου σε συνθήκες, που δεν είναι αφικτες στο ίδιο το πρωτότυπο. Πάνω απ' όλα του δίνει τη δυνα-τότητα να πηγαίνει αψη το ίδιο στον θεατή ή τον ακροατή, είτε με τη μορφή της φωτογραφίας είτε με τη μορφή της πλάκας γραμο-φώνου. Ο καθεδρικός ναός φέβγει απ' τη θέση-του για να εγκα-τασταθεί στο στούντιο του φιλότεχνου· το χορωδιακό έργο, που εκτελούνταν σε μια κλειστή αίθουσα ή στο ύπαιθρο, μπορεί να το ακούσει κανείς στο δωμάτιό-του.

Οι συνθήκες, στις οποίες μπορεί να μεταφερθεί το προϊόν της τεχνικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης, μπορεί κατα τα άλλα ν' αφήνουν άθικτη την υπόσταση του έργου τέχνης —πάντως όμως ε-ξουδετερώνουν το "εδω" και "τώρα"-του. Αν και αψη δεν ισχύει διόλου μόνο για το έργο τέχνης, αλα και για ένα τοπίο π.χ., που περνάει μπροστα στον θεατή μιας ταινίας, ωστόσο το γεγονός α-ψη θάγει έναν εξααιρετικά εβαίσθητο πυρήνα στο αντικείμενο της τέχνης, έναν πυρήνα που τόσο εφθιτο δεν έχει κανένα φυσικό αντικείμενο. Πρόκειται για τη γνησιότητά-του. Η γνησιότητα ε-νος πράγματος είναι το σύνολο όλων των στοιχείων-του που ε-χουν εξαρχής διηκενη χαρακτήρα, απ' την υλική αντοχή-του ως την αξία-του σαν ιστορικής μαρτυρίας. Εφόσον η τελεφταία στη-ρίζεται στην πρώτη, με το αντίγραφο, όπου η πρώτη ανεξαρτη-τοποιείται απ' τον άνθρωπο, κλονίζεται και η τελεφταία, δηλαδή η αξία του αντικειμένου σαν ιστορικής μαρτυρίας. Βέβαια μόνον αψη κλονίζεται· εκείνο όμως που κλονίζεται με τη μορφή-της είναι το κύρος του αντικειμένου (4).

Αψη που χάνεται μ' αψη τον τρόπο μπορεί να το συνοψίσει κα-νείς με την έννοια της "αύλης" (AURA) και να πει: αψη που πα-ρακμάζει στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικής-τητας του έρ-γου τέχνης είναι η αύλη-του. Το γεγονός αψη είναι ενδεικτικό· η σημασία-του ξεπερνάει τα όρια της τέχνης. Η τεχνική της α-ναπαραγωγής, θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε, αποσπα το προϊόν της αναπαραγωγής απ' το χώρο της παράδοσης. Πολλαπλασιάζοντας τον αριθμό των αντιγράφων, βάζει στη θέση της μοναδιαίας πα-ρουσίας-του τη μαζική παρουσία-του. Και επιτρέποντας στο α-ντίγραφο να πάει να συναντήσει το άτομο στην εκάστοτε κατά-στασή-του, κάνει το προϊόν της αναπαραγωγής επίκαιρο. Τα δυο αψη προτσεσ οδηγουν σ' έναν ισχυρο κλονισμό του παραδοσιακού —έναν κλονισμό της παράδοσης, που είναι η άλη όψη της σημερι-



νης κρίσης και ανανέωσης της ανθρωπότητας. Έχουν στενότατη σχέση με τα μαζικά κινήματα των ημερών-μας. Ο ισχυρότερος εκπρόσωπός-τους είναι ο κινηματογράφος. Η κοινωνική σημασία-του ακόμα και στην πιο θετική-της μορφή, και ακριβώς μάλιστα σ' αυτήν, δεν είναι νοητή χωρίς αυτή τη διαβρωτική, καθαρτήρια πλεβρά-του: τη διάλυση της αξίας της παράδοσης στην πολιτιστική κληρονομία. Το φαινόμενο αυτό πουθενά αλλού δεν είναι τόσο κατάδηλο όσο στις μεγάλες ιστορικές ταινίες. Κατακτα όλο και καινούργιους χώρους, κι όταν ο Αμπέλ Γκιανς αναφωνεί το 1927 ενθουσιασμένος: "Οι Σαίξπηρ, οι Ρέμπραντ, οι Μπετόβεν θα γυρίζουν ταινίες ... όλοι οι θρύλοι, όλες οι μυθολογίες κι όλοι οι μύθοι, όλοι οι θρησκευτικοί μύστες, ακόμα κι όλες οι θρησκείες ... περιμένουν την κινηματογραφική-τους ανάσταση, και οι ήρωες στριμώχνονται στις πύλες" (5), δίνει χωρίς βέβαια να έχει αυτήν την πρόθεση, το σύνθημα για εκτεταμένη ανατροπή.

3

Μαζί με τον τρόπο ύπαρξης των ανθρώπινων κοινωνιών αλλάζει, και οι μεγάλες χρονικές περιόδους, και ο τρόπος με τον οποίο οι αισθήσεις των ανθρώπων αντιλαμβάνονται τον κόσμο. Ο τρόπος, με τον οποίο οργανώνεται η αισθητηριακή αντίληψη του ανθρώπου —το μέσο, με το οποίο γίνεται—, δεν καθορίζεται μόνον από φυσικούς, αλλά και από ιστορικούς παράγοντες. Η εποχή της μεταναστευτικής των λαών, στην οποία δημιουργήθηκε η υστερορωματική καλλιτεχνική βιομηχανία και η "Γένεση της Βιέννης"<sup>\*</sup>, δεν είχε μόνο διαφορετική τέχνη από την αρχαιότητα, αλλά και διαφορετική αισθητηριακή αντίληψη. Οι ιστορικοί της Σχολής της Βιέννης, ο Ρήγκελ και ο Βίκχοφ, που αντιτάχτηκαν στο βάρος της κλασικής παράδοσης, κάτω απ' το οποίο έμενε θαμμένη κάθε τέχνη, ήσαν οι πρώτοι που σκέφτηκαν να εξαγάγουν απ' την παράδοση τούτη συμπεράσματα για την οργάνωση της αισθητηριακής αντίληψης στην εποχή, κατά την οποία αυτή η παράδοση ήταν ακόμα ζωντανή. Όσο όμως βαρυσήμαντες κι αν ήσαν οι διαπιστώσεις-τους, είχαν το όριό-τους στο ότι οι ερεβνητές αυτοί αρκέστηκαν να καταδείξουν τη σημειολογία που χαρακτήριζε την αισθητηριακή αντίληψη

<sup>\*</sup> Εικονογραφημένο χειρόγραφο, που γράφτηκε γύρω στα 500 μ.Χ. στην Αντιόχεια ή στην Κωνσταντινούπολη και πραγματεύεται το πρώτο βιβλίο του Μωυσή, απ' τα συμβάντα στον Παράδεισο μέχρι τον θάνατο του Ιακώβ. Ονομάζεται έτσι απ' τον τόπο όπου φυλάγεται. (ΣΤΜ)

α την υστερορωματική εποχή. Δεν προσπάθησαν —και ίσως δεν μπορούσαν— να δείξουν τις κοινωνικές μεταβολές, που εκδηλώνονταν σ' αυτές τις αλλαγές της αισθητηριακής αντίληψης. Σήμερα οι προϋποθέσεις για την κατανόηση αυτού του συσχετισμού είναι εβνοϊότερες. Κι αν οι αλλαγές στο μέσο της αισθητηριακής αντίληψης που ξεχωρίζει στην εποχή-μας είναι δυνατό να κατανοηθούν σαν παρακμή της αίγλης, μπορεί κανείς να καταδείξει τις κοινωνικές προϋποθέσεις αυτής της παρακμής.

Είναι σκόπιμο να διασαφηνίσουμε την έννοια της αίγλης, που προτείναμε παραπάνω για ιστορικά αντικείμενα, παραβάλλοντάς-την με την έννοια της αίγλης των φυσικών αντικειμένων. Ορίζουμε την τελευταία αυτή ως το ανεπανάληπτο όραμα ενός χώρου που φαίνεται μακρινός, όσο κοντινός κι αν είναι. Όταν ένα καλοκαιριάτικο απομεσήμερο κοιτάζουμε ακίνητοι μια οροσειρά στον ορίζοντα ή ένα κλαρί, που ρίχνει πάνω-μας τη σκιά-του, ανασαίνουμε την αίγλη των βουνών, του κλαριού. Με τη βοήθεια αυτής της περιγραφής έφκολα μπορούμε να καταλάβουμε την κοινωνική εξάρτηση της σημερινής παρακμής της αίγλης. Βασίζεται σε δυο περιστάσεις, που και οι δυο σχετίζονται με την όλο και μεγαλύτερη σημασία των μαζών στη σημερινή ζωή. Δηλαδή, το να φέρουν πιο κοντά-τους τα πράγματα από άποψη χώρου και ανθρώπινης εγγύτητας είναι μια επιθυμία των σύγχρονων μαζών (6) εξίσου φλογερή όσο και η τάση-τους να ξεπεράσουν το ανεπανάληπτο μιας δεδομένης κατάστασης διαμέσου της αναπαραγωγής-της. Καθημερινά επιβάλλεται όλο και πιο αναπότρεπτα η ανάγκη να διαφεντέβει κανείς το αντικείμενο με την εικόνα, ή μάλλον με το αντίγραφο της εικόνας, με την αναπαραγωγή. Και είναι σαφής η διαφορά του αντίγραφου, όπως υλοποιείται με την εικονογραφημένη εφημερίδα και τα κινηματογραφικά επίκαιρα, απ' την εικόνα. Στην τελευταία η μοναδικότητα και η διάρκεια είναι τόσο στενά συνυφασμένες μεταξύ-τους όσο και η παροδικότητα και η επαναληπτικότητα στο πρώτο. Η απογύμνωση του αντικειμένου απ' το περιβλήμα-του, η διάλυση της αίγλης, αποτελούν τη σημειολογία μιας αισθητηριακής αντίληψης, της οποίας το αίσθημα για το ομοιόδες στον κόσμο έχει αφξηθεί σε τέτοιο βαθμό που μπορεί, χάρη στην αναπαραγωγή, ν' αποσπάσει από το στοιχείο του ομοιόδους ακόμα κι απ' το ανεπανάληπτο. Έτσι εκδηλώνεται στον τομέα των αισθήσεων αυτό που στον τομέα της θεωρίας γίνεται αντιληπτό σαν άφξηση της σημασίας της στατιστικής. Η προσαρμογή της πραγματικότητας στις μάζες και των μαζών στην πραγματικότητα είναι



ένα γεγονός με ανυπολόγιστη βαρύτητα τόσο για τη σκέψη όσο και για τις αισθήσεις.

4

Η μοναδικότητα του έργου τέχνης ταυτίζεται με την ενσωμάτωσή του στο πλέγμα της παράδοσης. Βέβαια, η ίδια αφηγηματική παράδοση είναι κάτι το ολότελα ζωντανό και εξαιρετικά μεταβλητό. Ένα αρχαίο άγαλμα της Αφροδίτης, για παράδειγμα, ήταν ενταγμένο σε διαφορετικό πλέγμα παραδόσεων για τους Έλληνες, που το έκαναν αντικείμενο λατρείας, απ' ό,τι για τους κληρικούς του Μεσαίωνα, που το έβλεπαν σαν ένα απαίσιο είδωλο. Αφτο όμως που αντιμετώπιζαν εξίσου και οι μεν και οι δε ήταν η μοναδικότητά του, μ' όλα λόγια η αίσθησή του. Ο πρωταρχικός τρόπος ενσωμάτωσής του έργου τέχνης στο πλέγμα της παράδοσης εκδηλωνόταν με τη λατρεία. Όπως ξέρουμε, τα αρχαιότερα έργα τέχνης δημιουργήθηκαν για να εξυπηρετήσουν μια τελετουργία, που πρώτα ήταν μαγική και κατόπιν έγινε θρησκευτική. Έχει αποφασιστική σημασία το γεγονός πως ο αγγλικός αφοτισμός τρόπος ύπαρξης του έργου τέχνης ποτέ δεν απαλλάσσεται ολότελα απ' την τελετουργική λειτουργία-του (7). Μ' όλα λόγια: η μοναδική αξία του γνήσιου έργου τέχνης θεμελιώνεται στο τελετουργικό, στο οποίο το έργο τέχνης είχε την αρχική και πρώτη-του χρηστική αξία. Όσο έμεσα κι αν εκδηλώνεται αφηγηματικά, μπορεί να εντοπιστεί ακόμα και στις πιο κοσμικές μορφές της λατρείας του ωραίου σαν μια αποθρησκευτικοποιημένη τελετουργία (8). Η κοσμική λατρεία του ωραίου, που εκδηλώνεται με την Αναγέννηση για να κυριαρχήσει επι τρεις αιώνες, αφήνει, μετά τη λήξη αυτής της περιόδου και με τον πρώτο δυνατό κλονισμό που τη βρήκε, να φανούν καθαρά τα θεμέλια τούτα. Όταν δηλαδή, με την εμφάνιση του πρώτου πραγματικά επαναστατικού αναπαραγωγικού μέσου, της φωτογραφίας (ταυτόχρονα με τη χαραβή του σοσιαλισμού), η τέχνη ένωσε να πλησιάζει η κρίση, που έπειτα από όλα εκατό χρόνια έγινε πια έκδηλη, αντέδρασε με τη θεωρία της "τέχνης για την τέχνη" (L' ART POUR L' ART), που είναι μια θεολογία της τέχνης. Απ' αυτήν προήλθε στη συνέχεια ακριβώς μια αρνητική θεολογία με τη μορφή της ιδέας της "καθαρής" τέχνης, που αρνείται όχι μόνο κάθε κοινωνική λειτουργία, αλλά και κάθε εξάρτηση από ένα υλικό αντικείμενο σαν μοτίβο (στην ποίηση ο Μαλαρμέ ήταν ο πρώτος που έφτασε σ' αφο το σημείο).

Η υπογράμμιση της σημασίας αφτών των συσχετισμών είναι απαραίτητη για την εξέταση του έργου τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς-του. Γιατί οδηγούν σε μια διαπίστωση, που εδώ έχει βασική σημασία: η τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης το χειραφετεί για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία απ' την παρασιτική παρουσία-του στην τελετουργία. Το αναπαραγόμενο έργο τέχνης γίνεται σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό η αναπαραγωγή ενός έργου τέχνης προορισμένου ν' αναπαράγεται (9). Απ' τη φωτογραφική πλάκα, για παράδειγμα, μπορούμε να βγάλουμε ένα πλήθος αντιγράφων· δεν έχει νόημα να ρωτήσει κανείς ποιο είναι το γνήσιο αντίγραφο. Τη στιγμή όμως που το μέτρο της γνησιότητας στην καλλιτεχνική παραγωγή αχρηστεύεται, ανατρέπεται κι ολόκληρη η λειτουργία της τέχνης. Τη θέση της θεμελιώσής-της στην τελετουργία την παίρνει η θεμελιώσής-της σε μια άλλη πράξη: δηλαδή η θεμελιώσής-της στην πολιτική.

5

Η αντιμετώπιση των έργων τέχνης γίνεται με διάφορες σημασιολογικές αποχρώσεις, που βρίσκονται ανάμεσα σε δυο πόλους. Ο ένας απ' τους πόλους αφοτισμός είναι η λατρευτική αξία (KULTWERT), ο άλλος η εκθετική αξία (AUSSTELLUNGSWERT) του έργου τέχνης (10). Η καλλιτεχνική παραγωγή αρχίζει με δημιουργήματα που εξυπηρετούν τη λατρεία. Μπορούμε να δεχτούμε για τα δημιουργήματα αυτά πως είναι σημαντικότερο να υπάρχουν παρά να βλέπονται. Το ελάφι, που ζωγραφίζει ο άνθρωπος της λίθινης εποχής στους τοίχους της σπηλιάς-του, είναι ένα μαγικό όργανο. Μπορεί να το εκθέτει μπροστά στους συνανθρώπους-του, αλλά και να το κρύβει για να το προορίζει για τα πνεύματα. Η λατρευτική αξία καθεαφής φαίνεται σήμερα πως τείνει να επιβάλει την απόκρυψη του έργου τέχνης: ορισμένα αγάλματα της θεότητας μόνο στον ιερέα είναι προσίτα, στο άδυτο. Ορισμένες "μαντόνες" μένουν κρυμμένες σχεδόν όλο τον χρόνο, ορισμένα γλυπτά σε μεσαιωνικούς ναούς είναι αδράτα για τον παρατηρητή που στέκεται στο έδαφος. Με τη χειραφέτηση των μεμονωμένων καλλιτεχνικών δημιουργιών απ' τους κόλπους της τελετουργίας αφεξάνουν κι οι εφκαιρίες για την έκθεση των προιόντων-τους. Η εκθεσιμότητα μιας προσωπογραφίας, που μπορεί να μεταφερθεί εδώ κι εκεί, είναι μεγαλύτερη απ' την εκθεσιμότητα ενός αγάλματος, που έχει για έδρα-του το εσωτερικό του ναού. Η εκθεσιμότητα του ζωγραφικού πίνακα είναι μεγαλύτερη απ' την εκθεσιμότητα του μωσαϊκού ή



της τοιχογραφίας, που προηγήθηκαν απ' αφτον. Κι αν η εκθεσιμότητα της θείας λειτουργίας αρχικά δεν ήταν ώςως μικρότερη απ' την εκθεσιμότητα μιας συμφωνικής συναβλής, ωστόσο η συμφωνική συναβλία δημιουργήθηκε τη στιγμή που η εκθεσιμότητά-της υποσχόταν να γίνει μεγαλύτερη απ' εκείνη της λειτουργίας.

Με τις διάφορες μεθόδους τεχνικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης η εκθεσιμότητά-του αφξήθηκε σε τέτοιο πελώριο βαθμό, ώστε η ποσοτική μετατόπιση ανάμεσα στους δυό-του πόλους, παρόμοια όπως και στην προϊστορική εποχή, μετατρέπεται σε μια ποιοτική αλλαγή της φύσης-του. Όπως δηλαδή στην προϊστορική εποχή το έργο τέχνης, με το απόλυτο βάρος που δινόταν στην λατρεφτική-του αξία, έγινε κατά κύριο λόγο όργανο της μαγείας, το οποίο κατά κάποιο τρόπο μόνον αργότερα αναγνωρίσθηκε σαν έργο τέχνης, έτσι και σήμερα, με το απόλυτο βάρος που δίνεται στην εκθετική-του αξία, το έργο τέχνης γίνεται ένα δημιούργημα με ολότελα καινούργιες λειτουργίες, απ' τις οποίες η συνειδητή σε μας, δηλαδή η καλλιτεχνική, διακρίνεται ως εκείνη που αργότερα πιθανότατα θα θεωρηθεί δευτερεύουσα (11). Εκείνο που είναι βέβαιο είναι πως η φωτογραφία σήμερα και στη συνέχεια ο κινηματογράφος μας δίνουν τις πιο ισχυρές λαβές γι' αυτή την υπόθεση.

6

Με τη φωτογραφία, η εκθετική αξία αρχίζει σ' όλο το μήκος του μετώπου ν' απωθεί τη λατρεφτική αξία. Η τελεφταία αυτή όμως δεν υποχωρεί χωρίς αντίσταση. Πιάνει ένα τελεφταίο ταμπούρι, και το ταμπούρι αφτο είναι το ανθρώπινο πρόσωπο. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που το πορτραίτο βρίσκεται στο επίκεντρο του πρώτου σταδίου της φωτογραφικής τέχνης. Στην καλλιέργεια της ανάμνησης των μακρινών ή πεθαμένων προσφιλών-μας προσώπων η λατρεφτική αξία της εικόνας βρίσκει το τελεφταίο-της καταφύγιο. Στη φεβγαλέα έκφραση ενός ανθρώπινου προσώπου στις παλιότερες φωτογραφίες λειτουργεί για τελεφταία φορά η "αύλη". Αφτο ακριβώς αποτελεί τη μελαγχολική και απαράμιλη ομορφιά τους. Εκεί όμως που ο άνθρωπος αποσύρεται απ' τη φωτογραφία, η εκθετική αξία εμφανίζεται για πρώτη φορά ανώτερη απ' τη λατρεφτική. Στην υλοποίηση αυτής της μετατόπισης έγκειται η ασύγκριτη σημασία του Ατζε, που φωτογράφησε τους έρημους δρόμους του Παρισιού γύρω στα 1900. Πολύ αωστο είπαν γι' αφτον πως τους φωτογράφησε σαν τον τόπο ενός εγκλήματος. Και ο τό-

πος του εγκλήματος είναι πάντα άδειος απο ανθρώπους. Η φωτογράφησή-του γίνεται εξαιτίας των ενδείξεων που μπορεί να παράσχει. Με τον Ατζε οι φωτογραφίες αρχίζουν να γίνονται αποδεικτικά στοιχεία στο ιστορικό προτσές. Αφτο ακριβώς αποτελεί την κρυμμένη πολιτική σημασία-τους. Χωρίς αμφιβολία απαιτούν απ' το θεατή μια αντιμετώπιση, με μια ορισμένη έννοια. Η ελεφθέρια ενατένιση δεν είναι και πολύ πρόσφορη γι' αυτές. Ανησυχούν τον παρατηρητή· αισθάνεται πως πρέπει να αναζητήσει έναν ορισμένο δρόμο για να φτάσει στην κατανόησή-τους. Ταφτόχρονα, οι εικονογραφημένες εφημερίδες αρχίζουν να του στήνουν τέτοιους "οδοδείκτες". Δεν έχει σημασία αν είναι αωστοι ή λαθεμένοι. Με τις εικονογραφημένες εφημερίδες γίνεται για πρώτη φορά απαραίτητη η λεζάντα. Κι είναι φανερό πως η λεζάντα έχει έναν ολότελα διαφορετικό χαρακτήρα απ' τον τίτλο ενός πίνακα. Οι οδηγίες, που δίνει η λεζάντα στον παρατηρητή των εικόνων της εικονογραφημένης εφημερίδας, γίνονται πολύ σύντομα ακόμα πιο ακριβείς κι επιτακτικές με τον κινηματογράφο, όπου η κατανόηση κάθε μεμονωμένης εικόνας φαίνεται να υπαγορεύεται απ' την ακολουθία όλων των προηγούμενων εικόνων.

7

Η μάχη που έγινε τον 19ο αιώνα ανάμεσα στη ζωγραφική και τη φωτογραφία γύρω απ' την καλλιτεχνική αξία των προϊόντων-τους φαίνεται σήμερα αλόκοτη και ακατανόητη. Αφτο όμως δε μειώνει τη σημασία-της, αντίθετα μάλιστα μάλλον την υπογραμίζει. Πράγματι, η διαμάχη αυτή ήταν η έκφραση μιας κοσμοϊστορικής αλλαγής την οποία κανένας απ' τους δυο αντιπάλους δεν είχε συνειδητοποιήσει καθαφτη. Καθως η εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς-της απάλαξε την τέχνη απ' τα λατρεφτικά-της θεμέλια, διαλύθηκε μια για πάντα η επάφση της αφτονομίας-της. Όμως η μεταβολή στη λειτουργία της τέχνης, που προέκυπτε μ' αφτο τον τρόπο, βρισκόταν έξω απ' το οπτικό πεδίο του αιώνα. Ακόμα και στον 20ο αιώνα, που γνώρισε την ανάπτυξη του κινηματογράφου, έμεινε για πολύ καιρό ασυνειδητοποιήτη.

Καθως απο προηγούμενα είχε ξεοφτει μάταια πολλή φαία ουσία για την απάντηση στο ερώτημα αν η φωτογραφία είναι τέχνη —χωρίς πρώτα να θέσει κανεις το ερώτημα αν με την εφέβρεση της φωτογραφίας δεν είχε αλλάξει ο συνολικός χαρακτήρας της τέχνης—, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου γρήγορα ασπάσθηκαν την ανά-



λογη βεβιασμένη προβληματική. Αλλα οι δυσκολίες που δημιουργή-  
σε η φωτογραφία στην παραδοσιακή αισθητική ήταν παιχνιδάκι σε  
σύγκριση μ' εκείνες που της επιφύλασε ο κινηματογράφος. Έτσι  
εξηγείται η τυφή βιαιότητα, που χαρακτηρίζει τις απαρχές της  
θεωρίας του κινηματογράφου. Έτσι, ο Αμπελ Γκανς, για παρά-  
δειγμα, συγκρίνει τον κινηματογράφο με τα ιερογλυφικά: "Νά  
λοιπον που, εξαιτίας μιας εξαιρετικά παράδοξης επιστροφής στο  
παρελθον, ξαναφτάσαμε στο εκφραστικό επίπεδο των Αιγυπτίων...  
Η γλώσσα των εικόνων δεν έχει ωριμάσει ακόμα, γιατί τα μάτια-μας  
δεν είναι ακόμα ικανα να την κατανοήσουν. Δεν υπάρχει ακόμα  
αρκετος σεβασμος, δεν υπάρχει ακόμα αρκετή λατρεία για ό,τι  
εκφράζεται μ' αυτήν" (12). Και ο Σεβερεν Μαρς πάλι γράφει:  
"Σε ποια τέχνη επιφυλάχτηκε ένα όνειρο, που ... να ήταν ποιητι-  
κότερο και ταφτόχρονα αληθινότερο! Αν τον δούμε απ' αυτή τη  
σκοπία ο κινηματογράφος θα ήταν ένα ασυγκριτο εκφραστικό μέσο  
και στην ατμόσφαιρά-του θα μπορούσαν να κινηθουν μονάχα άτο-  
μα με το πιο υψηλο φρόνημα, στις πιο ολοκληρωμένες και πιο μυ-  
στικές στιγμές της ζωής-τους" (13). Απ' τη μεριά-του πάλι ο  
Αλεξαντρ Αρνου κλείνει μια φαντασία για τον βωβο κινηματογρά-  
φο με το ερώτημα: "Και μήπως όλες τούτες οι τολμηρές περιγρα-  
φες, που χρησιμοποίησαμε εδώ, δεν καταλήγουν στον ορισμο της  
προσεφχής;" (14). Είναι πολυ διδακτικο να βλέπουμε πώς η προ-  
σπάθεια να καταξιωθεί ο κινηματογράφος σαν τέχνη αναγκάζει α-  
φτους τους θεωρητικούς να του αποδίδουν με ανήκουστή απερι-  
σκεψία λατρεφτικά στοιχεία. Κι ωστόσο την εποχή που δημοσιέ-  
φτηκαν τούτοι οι συλογισμοι υπήρχαν έργα όπως το "L' OPINION  
PUBLIQUE" ("Η κοινή γνώμη") και το "LA RUEE VERS L' OR"  
("Η έφοδος προς το χρυσάφι"). Αφτο δεν εμποδίζει τον Αμπελ  
Γκανς να κάνει σύγκριση με τα ιερογλυφικά, κι ο Σεβερεν-Μαρς  
μιλάει για τον κινηματογράφο όπως θα μιλούσε κανείς για πίνα-  
κες του Φρα Αντζέλικο. Χαρακτηριστικο είναι πως και σήμερα  
αντιδραστικοι ιδιαίτερα συγγραφεις αναζητουν τη σημασία του κι-  
νηματογράφου στην ίδια κατέφθυνση, αν όχι ακριβώς στο ιερουρ-  
γικο τουλάχιστον στο υπερφυσικο. Με αφορμή την κινηματογρά-  
φηση του "Όνειρου καλοκαιρινής νύχτας" απ' τον Ράινχαρντ, ο  
Βέρφελ διαπιστώνει πως χωρίς αμφιβολία η στείρα αντιγραφή του  
εξωτερικου κόσμου με τους δρόμους-του, τους εσωτερικους-του  
χώρους, τους σταθμους, τα εστιατόρια, τ' αφτοκίνητα και τις  
παραλίες είναι αυτή που εμποδίζει ως τώρα την άνοδο του κινημα-  
τογράφου στο βασίλειο της τέχνης. "Ο κινηματογράφος δεν κα-  
τάλαβε ακόμα το αληθινο νόημά-του, τις πραγματικές-του δυνα-

τότητες ... Αφτες βρίσκονται στη μοναδική-του δύναμη να εκ-  
φράζει με φυσικά μέσα και με απaráμιλη πειστικότητα το ονειρικο,  
το θαβμάσιο, το υπερφυσικο" (15).

8

Στην τελική μορφή-της η καλλιτεχνική ερμηνεία του ηθοποιου του  
θεάτρου παρουσιάζεται στο κοινό απ' αφτον τον ίδιο προσώπικα·  
αντίθετα, η ερμηνεία του ηθοποιου του κινηματογράφου παρου-  
σιάζεται στο κοινό μέσω μιας μηχανής. Αφτο το τελεφταίο έχει  
δύο συνέπειες. Η μηχανή, που φέρνει μπροστα στο κοινό την ερ-  
μηνεία του ηθοποιου του κινηματογράφου, δεν είναι υποχρεωμένη  
να σέβεται αυτή την ερμηνεία σαν σύνολο. Κάτω απ' τη διέφθυνση  
του οπερατερ "παίρνει θέση" ασταμάτητα απέναντι σ' αυτή την  
ερμηνεία. Η ακολουθία των "τοποθετήσεων" αφτων, που συνθέτει  
ο κάτερ απ' το υλικο που του παραδόθηκε, αποτελεί την έτοιμη  
ταινία. Η ταινία αυτή περιλαμβάνει έναν ορισμένο αριθμο απο  
κινήσεις, που δεν μπορεί παρα ν' αναγνωριστουν σαν κινήσεις της  
κάμερας —χωρίς να μιλήσουμε καθόλου για ειδικές λήψεις όπως  
τα γκρο πλαν. Έτσι, η ερμηνεία του ηθοποιου υποβάλεται σε μια  
σειρά απο οπτικά τεστ. Αφτη είναι η πρώτη συνέπεια του γεγο-  
νότος πως η ερμηνεία του ηθοποιου του κινηματογράφου προβάλε-  
ται μέσω της μηχανής. Η δεύτερη συνέπεια είναι πως ο ηθοποιος  
του κινηματογράφου, μια και δεν παρουσιάζει ο ίδιος την ερμηνεία  
του στο κοινό, χάνει τη δυνατότητα που έχει ο ηθοποιος του θεά-  
τρου να προσαρμόζει την ερμηνεία-του στο κοινό κατά τη διάρ-  
κεια της παράστασης. Μ' αφτο τον τρόπο το κοινό παίρνει τη  
στάση ενός γνωμοδότη, που δεν επηρεάζεται απο καμία προσωπική  
επαφή με τον ηθοποιό. Ταφτίζεται με τον ηθοποιό μόνο μέσω της  
τάφτισής-του με τη μηχανή. Υιοθετεί συνεπώς τη στάση της μη-  
χανής: εξετάζει (16). Η στάση αυτή δεν είναι απο εκείνες, στις  
οποιές μπορούν να υποβληθουν οι λατρεφτικές αξίες.

9

Ο κινηματογράφος ενδιαφέρεται πολυ λιγότερο να υποδύεται ο η-  
θοποιος μπροστα στο κοινό ένα άλλο πρόσωπο απ' το να υποδύεται  
τον εαφτό-του μπροστα στη μηχανή. Ένας απ' τους πρώτους που  
αισθάνθηκαν αυτή την αλαγή της λειτουργίας του ηθοποιου, εξαι-  
τίας του ελέγχου της ερμηνείας-του απ' τη μηχανή, ήταν ο Πιρα-  
ντέλο. Η σημασία των παρατηρήσεων, που κάνει σχετικά στο μυ-



θιστόρημά-του "Γυρίζουμε ταινία", δεν μειώνεται και πολύ απ' το ότι περιορίζονται να τονίσουν την αρνητική πλεβρα του πράγματος. Κι ακόμα λιγότερο απ' το ότι αναφέρονται στον βωβο κινηματογράφο. Γιατί σ' αυτό το θέμα ο ομιλών κινηματογράφος δεν άλλαξε τίποτα το βασικό. Εκείνο που παραμένει καθοριστικό είναι πως ο ηθοποιός παίζει για μια μηχανή —ή, στην περίπτωση του ομιλούντος, για δύο. "Ο ηθοποιός του κινηματογράφου", γράφει ο Πιραντέλο, "αισθάνεται σαν εξόριστος. Εξόριστος όχι μόνον απ' τη σκηνή, αλλα κι απο το ίδιο-του το πρόσωπο. Με άφατη δυσφορία νιώθει το ανεξήγητο κενό που δημιουργείται καθώς το σώμα-του καταντάει μια αρωστημένη ύπαρξη, καθώς εξατμίζεται και αποστρεφείται την οντότητά-του, τη ζωή-του, τη φωνή-του και τους ήχους που παράγει καθώς κινείται, για να μεταβληθεί σε μια βουβή εικόνα, που τρέμει μια στιγμή στο πανι και χάνεται μετα στην σιωπή ... Το μηχανηματάκι θα παίζει μπροστα στο κοινό με τη δική-του σκιά· ενώ αφτος πρέπει ν' αρκестει να παίζει μπροστα στο μηχανηματάκι αφτο" (17). Μπορεί κανείς να χαρακτηρίσει το ίδιο γεγονός με τον ακόλουθο τρόπο: για πρώτη φορά —κι αφτο είναι το έργο του κινηματογράφου— ο άνθρωπος είναι σε θέση να επιδράσει με όλη-του την προσωπικότητα ζωντανή, αλλα χωρίς την "αύγλη"-της. Γιατι η αύγλη συνδέεται με το "εδώ" και το "τώρα" του ανθρώπου. Δεν μπορεί να υπάρξει ομοιώμά-της. Η αύγλη, που περιβάλλει στη σκηνή τον Μάκβεθ, δεν μπορεί να διαχωριστεί απ' την αύγλη που για το ζωντανο κοινό περιβάλλει τον ηθοποιό που παίζει τον Μάκβεθ. Όμως η ιδιομορφία της κινηματογραφικής λήψης στο στούντιο έγκειται στο ότι στη θέση του κοινού τοποθετεί τη μηχανή. Έτσι, η αύγλη που περιβάλλει τον ερμηνευτή δεν μπορεί παρα να διαλυθεί —και μαζύ-της ταφτόχρονα και η αύγλη που περιβάλλει τον ερμηνεβόμενο.

Το ότι ίσα-ίσα ένας δραματουργός, όπως ο Πιραντέλο, εντοπίζει άθελά-του στην ιδιομορφία του κινηματογράφου την αιτία της κρίσης που βλέπουμε να μαστίζει το θέατρο, δεν είναι εκπληκτικό. Δεν υπάρχει εντονότερη αντίθεση προς το έργο τέχνης που επηρεάζεται απ' την τεχνική αναπαραγωγή ή και προέρχεται απ' αυτήν —όπως η κινηματογραφική ταινία— απο αυτή του θεάτρου. Οποιαδήποτε εμπεριστατωμένη εξέταση το επιβεβαιώνει αφτο. Ειδικοί πάνω στα θέματα αφα παρατηρητες έχουν διαπιστώσει απο πολλοι πως ο ηθοποιός του κινηματογράφου "σχεδον πάντα επιτυγχάνει την καλύτερη απόδοση, όταν παίζει όσο γίνεται λιγότερο... Η τελεφταία εξέλιξη" εντοπίστηκε απ' τον Άρνχαμ το 1932 στο

"να χρησιμοποιείται ο ηθοποιός σαν ένα εξάρτημα, που επιλέγει κανείς χαρακτηριστικά και ... τοποθετεί στην κατάλληλη θέση" (18). Με τούτο σχετίζεται στενάτα κάτι άλλο. Ο ηθοποιός, που δρα πάνω στη σκηνή, ταφτίζεται με τον ρόλο-του. Ο ηθοποιός του κινηματογράφου πολυ συχνά δεν το καταφέρνει. Η ερμηνεία του δεν είναι καθόλου ενιαία, αλλα αποτελείται απο πολες μεμονωμένες επιδόσεις. Πλάι σε τυχαίους παράγοντες που πρέπει να ληφθούν υπόψη, όπως το νοίκι του στούντιο, η διαθεσιμότητα του παρτεναίρ, το ντεκορ, κλπ., υπάρχουν στοιχειώδεις αναγκαιότητες της μηχανής, που αποσυνθέτουν το παίζιμο του ηθοποιού σε μια σειρά απο συναρμολογήσιμα επεισόδια. Πρόκειται πάνω απ' όλα για τον φωτισμό, που η εγκατάστασή-του κάνει αναγκαίο να επιτυγχάνεται η αναπαράσταση ενός περιστατικού, που στην οθόνη εμφανίζεται ενιαίο και σύντομο, με μια σειρά απο μεμονωμένες λήψεις, που πολες φορές διαρκουν στο στούντιο ολόκληρες ώρες. Χωρίς ν' αναφέρουμε πιο προφανεις περιπτώσεις μονταζ. Έτσι, ένα πήδημα απ' το παράθυρο μπορεί να γυριστεί στο στούντιο με τη μορφή ενός πηδήματος απ' το ικρίωμα, ενώ η φυγή που επακολουθεί μπορεί, αν το φέρει η ανάγκη, να γυριστεί βδομάδες αργότερα σε εξωτερικό χώρο. Εξάλου είναι έφκολο να αναφέρει κανείς ακόμα πιο παράδοξες περιπτώσεις. Μπορεί να ζητηθεί απ' τον ηθοποιό να τρομάξει έπειτα απο ένα χτύπημα στην πόρτα. 1-σως ο ηθοποιός να μην απέδωσε ικανοποιητικά αφτη την αντίδραση. Τότε ο σκηνοθέτης μπορεί να καταφύγει στο εξής μέσο: κάποια φορά, που ο ηθοποιός βρίσκεται πάλι στο στούντιο, να βάλει να πυροβολήσουν πίσω απ' την πλάτη-του χωρίς να τον προειδοποιήσουν. Το τρόμαγμα του ηθοποιού εκείνη τη στιγμή μπορεί να κινηματογραφηθεί και να μονταριστει στο φιλμ. Τίποτα δεν δείχνει καθαρότερα πως η τέχνη έχει ξεφύγει απ' το βασίλειο της ωραίας επίφασης, που μέχρι τώρα θεωρούνταν ως ο μόνος χώρος όπου μπορούσε να εβδοκιμήσει.

10

Η αμηχανία του ηθοποιού μπροστα στη μηχανή, όπως την περιγράφει ο Πιραντέλο, έχει κατα βάση την ίδια φύση όπως η αμηχανία του ανθρώπου μπροστα στο είδωλό-του στον καθρέφτη. Μόνο που τώρα το είδωλο μπορεί να αποχωριστεί απ' αφτον και να μεταφερθεί. Και να μεταφερθεί πού; Μπροστα στο κοινό (19). Η συνειδηση τούτου του γεγονότος δεν αφήνει τον ηθοποιό του κινηματογράφου ούτε στιγμή. Ο ηθοποιός του κινηματογράφου ξέρει πως,



καθώς στέκεται μπροστά στο φακό της κάμερας, έχει να κάνει σε τελεφταία ανάλυση με το κοινο: το κοινο των καταναλωτών, που αποτελούν την αγορά. Η αγορά αυτή, στην οποία αποτελείται όχι μόνο με την εργατική-του δύναμη, αλα με όλο-του το είναι, του είναι, τη στιγμή της προσπάθειάς-του που προορίζεται γι' αυτήν, το ίδιο απρόσιτη όσο και σ' ένα οποιοδήποτε είδος που κατασκευάζεται σ' ένα εργοστάσιο. Άραγε το γεγονός αφο δεν είναι συνυπέφθυνο για το άγχος, τον καινούργιο φόβο που, σύμφωνα με τον Πιραντέλο, κυριεύει τον ηθοποιο μπροστά στον φακό; Ο κινηματογράφος απαντάει στη συρίχνωση της αίγλης με μια τεχνητή προβολή της PERSONALITY έξω απ' το στούντιο, η λατρεία του σταρ, που καλλιεργείται απ' το κινηματογραφικό κεφάλαιο, συντηρεί τη γοητεία της προσωπικότητας, που απο καιρο πια δεν έγκειται παρα μόνο στη σαθρή γοητεία του εμπορευματοποιημένου-της χαρακτήρα. Όσο το κινηματογραφικό κεφάλαιο κρατάει τα ηνία, δεν μπορεί κατα κανόνα να καταλογιστεί στον σημερινό κινηματογράφο καμία άλλη επαναστατική υπηρεσία εκτος απο την προώθηση μιας επαναστατικής κριτικής των παραδοσιακών αντιλήψεων περι τέχνης. Δεν αμφισβητούμε ότι, σε ειδικές περιπτώσεις, ο σημερινός κινηματογράφος μπορεί, πέρα απ' αφο, να εβνοήσει μια επαναστατική κριτική των κοινωνικών συνθηκών, ακόμα μάλιστα και των κατεστημένων σχέσεων ιδιοκτησίας. Αλα το σημείο τούτο αποτελεί το κέντρο βάρους τούτης της μελέτης εξίσου λίγο όσο και της δυτικοευρωπαϊκής κινηματογραφικής παραγωγής.

Με την τεχνική του κινηματογράφου, ακριβώς όπως και με την τεχνική του αθλητισμού, σχετίζεται το γεγονός πως καθένas αντιμετωπίζει τις επιδόσεις-τους σχεδον σαν ειδήμονας. Δεν χρειάζεται παρα ν' ακούσει κανείς μια παρέα απο νεαρους εφημεριδοπώλες να συζητουν τ' αποτελέσματα μιας ποδηλατοδρομίας, ακουμπώντας στα ποδήλατά-τους, για να κατανοήσει αφο το γεγονός. Δεν είναι τυχαίο που πολλοι εκδότες εφημεριδων οργανώνουν αγώνες μεταξυ των εφημεριδοπωλών-τους. Οι αγώνες αφοτοι προκαλουν ζωηρο ενδιαφέρον μεταξυ των συμμετεχόντων. Γιατι ο νικητής σ' αφτες τις διοργανώσεις έχει μια εφκαιρία να γίνει απο εφημεριδοπώλης ποδηλάτης. Έτσι και τα κινηματογραφικά επάκαιρα, για παράδειγμα, δίνουν στον καθένα μια εφκαιρία να γίνει απο απλος διαβάτης κομπάρσος στο σινεμα. Μπορεί μάλιστα έτσι, κάτω απο ορισμένες συνθήκες, να δει τον εαφτό-του ακόμα και σ' ένα έργο τέχνης —ας σκεφτούμε το "Τρία τραγούδια για τον Λένιν" του Βερτωφ ή το "BORINAGE" του 1βεν. Κάθε σύγχρονος

άνθρωπος μπορεί να προβάλει την αξίωση να κινηματογραφηθεί. Την αξίωση αψη την παραστατικοποιεί άριστα μια ματια στην ιστορική θέση της σημερινής φιλολογίας.

Επι αιώνες τα πράγματα στη φιλολογία ήσαν έτσι, ώστε σ' ένα μικρο αριθμο απο γράφοντες αντιστοιχούσε ένας χιλιάδες φορές μεγαλύτερος αριθμος απο αναγνώστες. Οπότε, γύρω στα τέλη του περασμένου αιώνα, συνέβη μια αλαγή. Με την όλο και μεγαλύτερη διάδοση του Τύπου, που έθετε στην διάθεση του αναγνωστικού κοινου κάθε τόσο και καινούργια πολιτικά, θρησκευτικά, επιστημονικά, επαγγελματικά, τοπικά όργανα, άρχισαν να περνουν όλο και μεγαλύτερα τμήματα του αναγνωστικού κοινου —στην αρχη σποραδικα— στη μερια των γραφόντων. Η διαδικασία αψη άρχισε όταν τους άνοιξε ο ημερήσιος Τύπος το γραμματοκιβώτιό-του, κι όπως είναι σήμερα τα πράγματα δεν υπάρχει σχεδον κανένας Εβρωπαός που να μετέχει στο εργασιακο κύκλωμα και που να μη βρύνει, καταρχη, κάποια εφκαιρία για να δημοσιέψει μια εμπειρία απ' τη δουλειά-του, ένα παράπονο, ένα ρεπορταζ ή κάτι παρόμοιο. Μ' αφο τον τρόπο η διάκριση ανάμεσα σε συγγραφέα και κοινο είναι στα πρόθυρα της απώλειας του θεμελιακού-της χαρακτήρα. Καταλήγει να γίνει μια λειτουργική διάκριση, που παραλάζει απο περίπτωση σε περίπτωση. Ο αναγνώστης είναι κάθε στιγμή έτοιμος να γίνει γράφων. Σαν εμπειρογνώμονας, που έγινε κατανάγκη σ' ένα εξαιρετικά εξειδικευμένο κύκλωμα εργασίας —έστω και σαν εμπειρογνώμονας πάνω σε μια επιμέρους διαδικασία—, αποκτα πρόσβαση στον χώρο των συγγραφέων. Στη Σοβιετική Ένωση μιλάει η ίδια η εργασία. Και η αναπαράστασή της με λόγια αποτελεί ένα μέρος απ' την ικανότητα, που είναι απαραίτητη για την επιτέλεσή-της. Η φιλολογική αρμοδιότητα δεν θεμελιώνεται πια στην ειδική, αλα στην πολυτεχνική εκπαίδευση, κι έτσι γίνεται κοινο κτήμα (20).

Όλα αφα ισχύουν αναμφιβολα και για τον κινηματογράφο, όπου μετατοπίσεις, που στη φιλολογία διάρκειαν αιώνες ολόκληρους, επιτελέστηκαν στη διάρκεια μιας δεκαετίας. Γιατι στην πράξη του κινηματογράφου —ιδιαίτερα του ρωσικού— η μετατόπιση αψη έχει σ' όρισμένα σημεία ήδη πραγματοποιηθεί. Ένα μέρος απ' τους ηθοποιους που βλέπουμε στις ρωσικές ταινίες δεν είναι ηθοποιοι με τη δική-μας έννοια, αλα άνθρωποι που υποδύονται τους εαφτούς-τους —και μάλιστα κατα κύριο λόγο στο προτσές της εργασίας-τους. Στη Δυτική Εβρώπη η καπιταλιστική εκμετάλεψη



του κινηματογράφου απαγορεύει την εκπλήρωση του νόμιμου αιτήματος που προβάλλει ο σημερινός άνθρωπος για αναπαραγωγή του εαυτού-του. Κάτω από αυτές τις συνθήκες η κινηματογραφική βιομηχανία έχει κάθε συμφέρον να υποβάλει τη συμμετοχή των μαζών με χιμαιρικές ιδέες και διφορούμενους συλλογισμούς.

## 11

Μια κινηματογραφική λήψη, και ιδιαίτερα όταν πρόκειται για ομιλούσα ταινία, παρουσιάζει ένα θέαμα, που ποτέ και πουθενά πριν δεν ήταν νοητό. Αποτελεί μια διαδικασία, στην οποία δεν υπάρχει ούτε μια σκοπία, απ' όπου ο μηχανισμός λήψης που δεν ανήκει στην υπόθεση της ταινίας καθεαυτή — οι φωτιστικές συσκευές, το επιτελείο των τεχνικών, κλπ. — να μην υποπίπτει στην αντίληψη του παρατηρητή (εκτός κι αν η κόρη του ματιού-του μπορεί να συντονιστεί με τη μηχανή λήψης). Το γεγονός αυτό — περισσότερο από κάθε άλλο — κάνει τις ομοιοότητες που ενδεχομένως υπάρχουν ανάμεσα σε μια σκηνή στο στούντιο και σε μια σκηνή στο παλαιοσένικο επιφανειακές και ασήμαντες. Το θέατρο γνωρίζει καταρχή τη θέση, απ' όπου τα τεκταινόμενα πάνω στη σκηνή δεν μπορούν έφκολλα ν' αναγνωριστούν σαν επίπλαστα. Στη σκηνή της κινηματογραφικής λήψης δεν υπάρχει τέτοια θέση. Η επίπλαστη φύση της κινηματογραφικής ταινίας είναι φύση δέφτερου βαθμού: είναι αποτέλεσμα του κατ. Αυτό σημαίνει: Στο κινηματογραφικό στούντιο η μηχανή έχει διεισδύσει τόσο βαθιά στην πραγματικότητα, ώστε η γνήσια, η απαλαγμένη απ' το ξένο σώμα της μηχανής αποψή-της είναι αποτέλεσμα μιας ειδικής διαδικασίας, δηλαδή της λήψης απ' τη φωτογραφική μηχανή και του μονταρίσματος της εικόνας με όλες τις εικόνες του ίδιου είδους. Η απαλαγμένη απ' τη μέσολάβηση της μηχανής άποψη της πραγματικότητας γίνεται εδώ η πιο τεχνητή-της άποψη, και το θέαμα της άμεσης πραγματικότητας γίνεται γαλάζιο λουλούδι στη χώρα της τεχνολογίας.

Η κατάσταση αυτή, που τόσο διαφέρει από εκείνη του θεάτρου, γίνεται ακόμα πιο διαφωτιστική όταν συγκριθεί με την κατάσταση που επικρατεί στη ζωγραφική. Εδώ πρέπει να ρωτήσουμε: ποια σχέση έχει ο οπερατέρ με τον ζωγράφο; Για ν' απαντήσουμε, ας μας επιτραπεί μια βοηθητική κατασκευή, που στηρίζεται στην έννοια του χειρουργού. Ο χειρουργός παριστάνει τον ένα πόλο μιας διάταξης, στις οποίες τον άλλο πόλο στέκει ο μάγος. Η στάση του μάγου, που γιατρεύει έναν άρρωστο με την επίθεση του χεριού

του, διαφέρει απ' τη στάση του χειρουργού, που κάνει επέμβαση στο εσωτερικό του αρρώστου. Ο μάγος διατηρεί τη φυσική απόσταση ανάμεσα σ' αυτόν και τον άρρωστο· ακριβέστερα, την ελατώνει πολύ λίγο — με την επίθεση του χεριού-του — και τη μεγαλώνει πολύ — με το κύρος-του. Ο χειρουργός ενεργεί αντίστροφα: ελατώνει πολύ την απόσταση απ' τον άρρωστο — διεισδύοντας στο εσωτερικό-του — και τη μεγαλώνει λίγο — με την προφυλακτικότητα, με την οποία κινείται το χέρι-του ανάμεσα στα όργανα. Με δυο λόγια: σε αντίθεση με τον μάγο (του οποίου προέκταση είναι ο πρακτικός γιατρός) ο χειρουργός στην κρίσιμη στιγμή αρνείται ν' αντιμετωπίσει τον άρρωστο σαν άνθρωπο τον άνθρωπο· αντιγ' αυτό διεισδύει χειρουργικά μέσα-του. — Η σχέση του μάγου με το χειρουργό είναι η σχέση του ζωγράφου με τον οπερατέρ. Ο ζωγράφος τηρεί κατά την εργασία-του μια φυσική απόσταση από το αντικείμενο, ο οπερατέρ αντίθετα διεισδύει βαθιά στο πλέγμα των αντικειμένων (21). Οι εικόνες που αποκομίζουν οι δυό-τους διαφέρουν αφάνταστα. Η εικόνα του ζωγράφου είναι ολοκληρωμένη, η εικόνα του οπερατέρ είναι κατακερματισμένη και τα κομμάτια-της πρέπει να συναρμολογηθούν σύμφωνα μ' ένα καινούργιο νόμο. Γι' αυτό το λόγο η κινηματογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας είναι ασύγκριτα σημαντικότερη για τον σημερινό άνθρωπο, γιατί δίνει την απαλαγμένη απ' τη μέσολάβηση της μηχανής άποψη της πραγματικότητας, που ο σημερινός άνθρωπος έχει δικαίωμα να ζητήσει απ' το έργο τέχνης, ακριβώς χάρη στην εντονότατη διαπλοκή-της με τη μηχανή.

## 12

Η τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης αλάζει τη σχέση της μάζας με την τέχνη. Από οπισθοδρομική, όπως για παράδειγμα μπροστά σ' έναν Πικάσο, η σχέση αυτή γίνεται προοδευτική, όπως για παράδειγμα μπροστά σ' έναν Τσάπλιν. Η προοδευτική συμπεριφορά εν προκειμένω χαρακτηρίζεται απ' το ότι η ψυχαγωγία κατά τη θέαση και βίωση συνδέεται άμεσα και στενά με τη στάση του εμπειρογνώμονα κριτή. Η σύνδεση αυτή είναι μια σημαντική κοινωνική ένδειξη. Γιατί όσο περισσότερο μειώνεται η κοινωνική σημασία μιας τέχνης, τόσο περισσότερο διαχωρίζονται η κριτική και η απολαυστική στάση του κοινού. Το συμβατικό απολαμβάνεται άκριτα, το πραγματικά καινούργιο κριτικάρεται μ' αντιπάθεια. Στον κινηματογράφο η κριτική και η απολαυστική στάση του κοινού συμπύκνουν. Και μάλιστα το αποφασιστικό γεγονός στην προκειμέ-



νη περίπτωση είναι πως στην αίθουσα του κινηματογράφου περισσότερο απ' οπουδήποτε αλου οι αντιδράσεις των μεμονωμένων ατόμων, το άθροισμα των οποίων αποτελεί τη μαζική αντίδραση του κοινού, καθορίζονται εκ των προτέρων απ' την άμεσα επικείμενη μαζικοποίησή-τους. Και καθώς εκδηλώνονται, αφτοελέγχονται. Κι εδώ επίσης η σύγκριση με τη ζωγραφική είναι χρήσιμη. Ο ζωγραφικός πίνακας πρόβαλε πάντα το έντονο αίτημα να παρατηρείται από έναν ή από λίγους. Η ταφτόχρονη θέαση ζωγραφικών πινάκων από ένα μεγάλο κοινό, πράγμα που γινόταν στον 19ο αιώνα, είναι ένα απ' τα πρώτα συμπτώματα της κρίσης της ζωγραφικής, που καθόλου δεν προκλήθηκε μόνον απ' τη φωτογραφία, αλα σχετικά ανεξάρτητα απ' αυτήν, εξαιτίας της απαίτησης που πρόβαλε τώρα το έργο τέχνης πάνω στη μάζα.

Απ' την ίδια-της τη φύση η ζωγραφική δεν είναι σε θέση ν' αποτελέσει αντικείμενο ταφτόχρονης συλογικής αντιμετώπισης, όπως συνέβαινε ανέκαθεν με την αρχιτεκτονική, όπως συνέβαινε άλλοτε με το έπος, όπως συμβαίνει σήμερα με την κινηματογραφική ταινία. Κι όσο λίγο κι αν από το γεγονός αφτο καθεαφτο μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα για τον κοινωνικό ρόλο της ζωγραφικής, ωστόσο εμφανίζεται σαν ένα σοβαρό μειονέκτημα αφτη τη στιγμή, που η ζωγραφική, εξαιτίας ειδικών περιστάσεων και κατά κάποιο τρόπο αντίθετα με τη φύση-της, αντιμετωπίζει άμεσα τις μάζες. Στις εκκλησίες και τα μοναστήρια του Μεσαίωνα και στις πριγκιπικές αβλές ως τα τέλη του 18ου αιώνα η συλογική θέαση ζωγραφικών πινάκων δεν γινόταν ταφτόχρονα, αλα με τη μεσολάβηση ιεραρχικών διαβαθμίσεων. Αν αφτο άλαξε, εκδηλώνεται μ' αφτο τον τρόπο η ιδιόμορφη σύγκρουση, στην οποία ενεπλάκη η ζωγραφική εξαιτίας της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας της εικόνας. Αλα όσο κι αν επιχείρησαν να την φέρουν κοντα στις μάζες σε γκαλερι και σε σαλόνια, δεν υπήρχε κανένας τρόπος να αφτο-οργανωθούν και να αφτοελεγχθούν οι μάζες κατά τη θέασή-της (22). Έτσι, είναι αναπόφευκτο το ίδιο κοινό, που αντιδρα προοδεφτικά μπροστα σε μια γκροτέσκα ταινία, να γίνεται οπισθοδρομικό μπροστα στον σούρεαλισμο.

13

Τα χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής ταινίας δεν βρίσκονται μόνο στον τρόπο, με τον οποίο ο άνθρωπος τοποθετείται απέναντι στη μηχανή λήψης, αλα και στον τρόπο που με τη βοήθεια αφτης

της μηχανής απεικονίζει τον κόσμο. Μια ματια στη φυσιολογία των αισθήσεων μας υπογραμίζει την ικανότητα της μηχανής να εξερεβνα. Μια ματια στην ψυχανάλυση υπογραμίζει αφτη την ικανότητα από αλή πλεβρα. Πράγματι, ο κινηματογράφος εμπλούτισε τον κόσμο των ανθρώπινων αισθήσεων με μεθόδους, που μπορούν να παραληλι στουν με τις μεθόδους της φρουδικής θεωρίας. Πριν από πενήντα χρόνια ένα γλωσσικό λάθος κατά την ομιλία περνούσε λίγο πολύ απαρατήρητο. Αν άνοιγε μονομίας βαθύτερες προοπτικές στην ομιλία, που προηγουμένως κυλούσε σ' επιφανειακό επίπεδο, αφτο γινόταν κατ' εξαίρεση. Με την "Ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής" όλα αφα άλαξαν. Το έργο αφτο απομόνωσε και ταφτόχρονα έκανε αναλύσιμα πράγματα, που προηγουμένως συμπλέανε απαρατήρητα στο πλατυ ρέβμα του αισθητού. Ο κινηματογράφος, σ' όλο το πλάτος του οπτικού αισθητού κόσμου, και τώρα και του ακουστικού επίσης, είχε σαν συνέπεια μια παρόμοια εμβάθυνση της αισθητηριακής αντίληψης. Το ότι τα κινηματογραφικά έργα είναι πολυ ακριβέστερα και μπορούν ν' αναλυθούν από πολυ περισσότερες σκοπιές απ' ό,τι τα ζωγραφικά ή τα θεατρικά έργα, δεν είναι παρα η αλή πλεβρα αφτου του γεγονότος. Ως προς τη ζωγραφική, εκείνο που κάνει πιο αναλυτικό το κινηματογραφικό έργο είναι η ασύγκριτα ακριβέστερη περιγραφή της δεδομένης κατάστασης. Ως προς το θέατρο, η μεγαλύτερη αναλυτικότητα του κινηματογραφικού έργου οφείλεται στη μεγαλύτερη δυνατοτήτά-του ν' απομονώνει. Το γεγονός αφτο έχει —πράγμα που αποτελεί την κύρια σημασία-του— την τάση να προάγει τη διεξόδυση της επιστήμης στην τέχνη και το αντίστροφο. Πράγματι, είναι σχεδον αδύνατο πια να καθορίσει κανείς, προκειμένου για μια στάση, που διαγράφεται καθαρά μέσα στα πλαίσια μιας ορισμένης κατάστασης όπως ένας μυς στο σώμα, για ποιο λόγο μας συναρπάζει: χάρη στην καλιτεχνική αξία-της ή χάρη στην επιστημονική αξιοποιησιμότητά-της. Μια απ' τις επαναστατικές λειτουργίες του κινηματογράφου θα είναι η κατάδειξη της ταφτότητας ανάμεσα στην καλιτεχνική και την επιστημονική αξιοποίηση της φωτογραφίας, που προηγουμένως διαχωρίζονταν συνήθως (23).

Ο κινηματογράφος, ενω απ' τη μια μερια, με τα "γκρο-πλαν", με τον τονισμό κρυμμένων λεπτομερειών στα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, με την εξερέβνηση συνηθισμένων χώρων κάτω απ' τη μεγαλοφυη καθοδήγηση του φακου, αφξάνει την κατανόηση των αναγκαιοτήτων, που διέπουν την ύπαρξή-μας, καταφέρνει απ' την ά-



λη μερία να μας εξασφαλίζει τεράστια και αφάνταστη ελευθερία κινήσεων! Τα καπηλεια και οι λεωφόροι-μας, τα γραφεία και τα επιπλωμένα-μας δωμάτια, οι σιδηροδρομικοί-μας σταθμοί και τα εργοστάσιά-μας έδειχναν να μας περικυκλώνουν ασφυκτικά. Και νά που ήρθε ο κινηματογράφος κι ανατίναξε αυτή τη φυλακή με το δυναμότη των δεκάτων του δεφτερολέπτου, κι έτσι τώρα εμείς, ανάμεσα στα σκόρπια συντρίμια-της, ξεκινάμε αμέριμνοι για τα-ξίδια γεμάτα περιπέτειες. Με το γιρο-πλαν διαστέλεται ο χώρος, με το ρελαντι η κίνηση. Και καθώς η μεγέθυνση δεν είναι μόνο μια απλή διασάφηση αφτου που έτσι κι αλλιώς βλέπει κανείς ασαφώς, αλα φέρνει στο φως ολότελα καινούργιες δομές της ύλης, έτσι και το ρελαντι δεν περιορίζεται να φέρει στο φως γνωστές κινήσεις, αλα ανακαλύπτει σ' αυτές τις γνωστές ολότελα άγνωστες, "που δεν εμφανίζονται με κανένα τρόπο σαν επιβραδύνσεις γρήγορων κινήσεων, αλα σαν διολισθήσεις, σαν αιωρήσεις, σαν υπερκόσμιες κινήσεις" (24). Έτσι γίνεται φανερό πως η φύση που μιλάει στην κάμερα δεν είναι η ίδια μ' αυτή που μιλάει στο μάτι. Είναι διαφορετική κυρώς για τον λόγο πως στη θέση ενός χώρου, που διυφαίνεται με το συνειδητό του ανθρώπου, μπαίνει ένας χώρος που συνυφαίνεται με το ασυνειδητό-του. Όσο συνηθισμένο κι αν είναι να συνειδητοποιεί κανείς, έστω και χονδρικά, το βάδισμα των ανθρώπων, ωστόσο σίγουρα δεν ξέρει τίποτα για τη στάση τους στο κλάσμα του δεφτερολέπτου που γίνεται ο διασκελισμός. Όσο κι αν μας είναι οικεία χονδρικά η κίνηση που κάνουμε για να πιάσουμε τον αναπητήρα ή το κουτάλι, δεν ξέρουμε ωστόσο σχεδόν τίποτα για το τί συμβαίνει ανάμεσα στο χέρι και στο μέταλλο, κι ακόμα λιγότερο για το πώς σχετίζεται αφο με τις διάφορες θυμικές καταστάσεις, στις οποίες βρισκόμαστε. Εδώ επεμβαίνει η κάμερα με τα βοηθητικά-της μέσα, τα ζουμ, τα στοπ-καρε, την απομόνωση, την επιτάχυνση και την επιβράδυνση της κίνησης, τη μεγέθυνση και τη σμίκρυνση. Μας δείχνει το οπτικά ασύνειδο, όπως η ψυχανάλυση μας δείχνει το ενστικτικά ασύνειδο.

14

Ένα απο τα σημαντικότερα καθήκοντα της τέχνης ήταν ανέκαθεν να δημιουργεί μια ζήτηση, για την πλήρη ικανοποίηση της οποίας δεν έχει έρθει ακόμα η ώρα (25). Η ιστορία κάθε μορφής τέχνης περνάει κρίσιμες περιόδους, κατα τις οποίες η μορφή αυτή τέχνης προσπαθεί να πετύχει αποτελέσματα, που κατανάγκη μόνο με μια αλλαγή του τεχνικού προτύπου, δηλαδή με μια καινούργια

μορφή τέχνης, μπορούν να πραγματοποιηθούν. Οι εξωφρενισμοί και οι χοντροκοπίες της τέχνης, που δημιουργούνται έτσι, ιδιαίτερα στις περιόδους παρακμής, προέρχονται στην πραγματικότητα απ' το πλουσιότατο ιστορικό κέντρο δυνάμεων της τέχνης. Η πιο πρόσφατη μορφή τέχνης που έβριθε απο τέτοιους βαρβαρισμούς ήταν ο ντανταϊσμός. Το κίνητρό-του μόλις τώρα γίνεται αντιληπτό: ο ντανταϊσμός προσπάθησε να παραγάγει τα αποτελέσματα, που το κοινό αναζητάει σήμερα στον κινηματογράφο, με τα μέσα της ζωγραφικής (ή και της λογοτεχνίας).

Κάθε εξ ολοκλήρου καινούργια, ρηξικέλευστη παραγωγή ζήτησης δεν μπορεί παρα να ξεπεράσει το στόχο-της. Αφο κάνει κι ο ντανταϊσμός, στο μέτρο που θυσιάζει τις αγοραίες αξίες, που προσιδιάζουν σε τόσο υψηλό βαθμό στην κινηματογραφική ταινία, για χάρη σημαντικών προθέσεων —που φυσικά δεν τις συνειδητοποιεί με τη μορφή που περιγράψαμε εδώ. Οι ντανταϊστές έδωσαν στην εμπορική αξιοποιησιμότητα των έργων-τους πολύ λιγότερο βάρος απ' όσο στην ακαταληλότητα-τους να χρησιμοποιηθούν σαν αντικείμενα ενατενιστικής περισυλογής. Την ακαταληλότητα αυτή προσπάθησαν μεταξύ άλλων να την πετύχουν με ένα καταρχή εξεφτελισμό του υλικού-τους. Τα ποιήματά-τους είναι ασυνάρτητα, περιέχουν άσμενες αποστροφές και κάθε νοητό κατακάθι της γλώσσας. Το ίδιο συμβαίνει και με τους πίνακές-τους, πάνω στους οποίους προσαρμόζουν κουμπια ή εισιτήρια. Αφο που πετυχαίνουν με τέτοια μέσα είναι μια αλόγητη καταστροφή της αγγλίας των δημιουργημάτων-τους, πάνω στα οποία αποτυπώνουν, με τα μέσα της παραγωγής, το στίγμα του αντίγραφου. Μπροστά σ' ένα γλυπτό του Αρπ ή ένα ποίημα του Άβγουστου Στραμ είναι αδύνατο ν' αφοσυγκεντρωθεί κανείς με την ησυχία-του και να πάρει κάποια θέση, όπως κάνει μπροστά σ' ένα πίνακα του Ντεραιν ή ένα ποίημα του Ρίλκε. Στην πνευματική απορόφηση, που με τον εκφυλισμό της αστικής τάξης έγινε σχολή αντικοινωνικής συμπεριφοράς, αντιπαρατάσσεται ο περισπασμός σαν ένα είδος κοινωνικής συμπεριφοράς (26). Πράγματι, οι ντανταϊστικές εκδηλώσεις αγγυούνταν έναν έντονο περισπασμό, κάνοντας το έργο τέχνης επικέντρο σκανδάλου. Το έργο τέχνης έπρεπε προπάντων να εκπληρώνει μια λειτουργία: να προκαλεί τη δημόσια αγανάκτηση.

Απο ελκυστικό θέαμα ή πειστικό συνδυασμό ήχων οι ντανταϊστές έκαναν το έργο τέχνης οβίδα. Έσκαγε πάνω στον παρατηρητή. Απέκτησε μια απτική ιδιότητα. Μ' αφο τον τρόπο εβδόνησε τη



ζήτηση της κινηματογραφικής ταινίας, της οποίας το περιεχόμενο στοιχείο είναι κατά κύριο λόγο επίσης απτικό, δηλαδή βασίζεται στην εναλλαγή των χώρων και των οπτικών γωνιών, που εισάδουν στον θεατή σαν ωστικά κύματα. Ας συγκρίνουμε την οθόνη, πάνω στην οποία παίζεται η ταινία, με τον μουσαμά, πάνω στον οποίο βρίσκεται η ζωγραφική εικόνα. Ο τελεφταίος καλεί τον παρατηρητή να διαλογιστεί: μπροστά-του μπορεί ν' αφηθεί ανενόχλητος στον ειρμό των σκέψεών-του. Μπροστά στην κινηματογραφική εικόνα αφο είναι αδύνατο. Πριν καλά-καλά τη συλλάβει, αφο έχει μεταμορφωθεί. Δεν μπορεί να την καθηλώσει. Ο Ντυαμελ, που μισεί τον κινηματογράφο και δεν κατάλαβε τίποτα απ' τη σημασία-του, αλα κατάλαβε μερικά πράγματα απ' τη δομή-του, περιγράφει τούτο το γεγονός με την παρατήρηση: "Δεν μπορώ πια να σκεφτώ αφο που θέλω να σκεφτώ. Οι κινούμενες εικόνες πήραν τη θέση των σκέψεών-μου" (27). Πραγματικά, ο ειρμός των σκέψεων αφτου που παρατηρεί τις εικόνες αφτες διακόπτεται αμέσως απ' την αλαγή-τους. Σ' αφο βασίζεται το σοκ που προκαλεί η κινηματογραφική ταινία, που όπως κάθε σοκ απαιτεί για την αντιμετώπισή-του εντεταμένη πνευματική εγρήγορση (28). Χάρη στην τεχνική δομή-της η κινηματογραφική ταινία απελευθέρωσε το φυσικό σοκ, που ο ντανταϊσμός κατά κάποιο τρόπο κρατούσε κλεισμένο μέσα στο ηθικό σοκ, απ' αφο το περιβλήμα (29).

15

Η μάζα είναι μια μήτρα, απ' την οποία ολόκληρη η παραδοσιακή στάση απέναντι στα έργα τέχνης βγαίνει σήμερα ξαναγεννημένη. Η ποσότητα μετατράπηκε σε ποιότητα: οι πολυ μεγαλύτερες μάζες των μετεχόντων δημιούργησαν ένα καινούργιο είδος μέθεξης. Δεν πρέπει να παραπλανά τον παρατηρητή το ότι η μέθεξη αψη εμφανίζεται αρχικά με μια μορφή δυσφημισμένη. Ωστόσο δεν έλειψαν εκείνοι που επιμένουν με πάθος σ' αψην ακριβώς την επιφανειακή πλεβρα του ζητήματος. Ανάμεσά-τους ο Ντυαμελ εκφράστηκε με τον πιο ακραίο τρόπο. Αφο που καταλογίζει στον κινηματογράφο είναι το είδος της μέθεξης, που ξυπνάει στις μάζες. Αποκαλεί τον κινηματογράφο "μια διασκέδαση για ελωτες, μια ψυχαγωγία για αμόρφωτα, άθλια, αποχαβνωμένα πλάσματα, που φθείρονται απ' τις έγνοιες-τους ..., ένα θέαμα, που δεν απαιτεί καμία αφοσυγκέντρωση, που δεν προϋποθέτει καμία νοημοσύνη ..., δεν ανάβει κανένα φως στις καρδιες και δεν ξυπνάει άλες ελπίδες εκτος απ' τη γελοία να γίνει κανείς κάποια μέρα σταρ

στο Λος Άντζελες" (30). Βλέπουμε πως πρόκειται κατά βάθος για το παλιό παράπονο πως οι μάζες ζητούν διασκέδαση, ενώ η τέχνη απαιτεί απ' τον παρατηρητή αφοσυγκέντρωση. Πρόκειται για έναν κοινό τόπο. Απομένει μόνο το ερώτημα, αν αφος ο κοινός τόπος προσφέρει κάποια βάση για την έρευνα. Εδώ πρέπει να κοιτάξουμε πιο προσεκτικά. Η διασκέδαση κι η αφοσυγκέντρωση βρίσκονται μεταξύ-τους σε μια αντίθεση, που επιτρέπει την ακόλουθη διατύπωση: Αφος που αφοσυγκεντρώνεται μπροστά στο έργο τέχνης, αφοροφάται απ' αφο· βυθίζεται σ' αφο το έργο, όπως διηγείται ο μύθος για έναν κινέζο ζωγράφο στη θέα του έτοιμου πινάκ-του. Αντίθετα, η μάζα που βρίσκεται σε κατάσταση περισπασμού αφοροφα το έργο τέχνης. Το πιο χειροπιαστό παράδειγμα είναι οι οικοδομές. Η αρχιτεκτονική αποτελούσε ανέκαθεν το πρότυπο ενός έργου τέχνης, το οποίο αντιμετωπίζεται με διάχυση της προσοχής και συλογικά. Οι νόμοι της αντιμετώπισης-της είναι διδακτικοτάτοι.

Οι οικοδομές συνοδεύουν την ανθρωπότητα απ' την προϊστορία της ακόμα. Πολες μορφες τέχνης γενήθηκαν και πέθαναν. Η τραγωδία προβάλλει με τους Έλληνες για να σβήσει μαζί-τους και να αναβιώσει έπειτα απο αιώνες μόνον ως προς τους κανόνες-της. Το έπος, που η καταγωγή-του βρίσκεται στη νεανική ηλικία των λαών, σβήνει στην Εβρώπη με το τέλος της Αναγέννησης. Η πινακογραφία είναι δημιούργημα του Μεσαίωνα, και τίποτα δεν της εγγυάται. αέναη διάρκεια. Όμως η ανάγκη των ανθρώπων για στέγη είναι διαρκής. Η οικοδομική τέχνη δεν παράκμασε ποτε. Η ιστορία-της είναι μακρότερη απ' οποιασδήποτε άλλης τέχνης και η επιδρασή-της έχει σημασία για κάθε προσπάθεια κατανόησης της σχέσης των μαζών με το έργο τέχνης. Οι οικοδομές αντιμετωπίζονται με διπλό τρόπο: με τη χρήση και με τη θέαση. Η καλύτερα: τακτικά και οπτικά. Δεν υπάρχει καμία έννοια για μια τέτοια αντιμετώπιση, αν την αντιλαμβάνεται κανείς με τις κατηγορίες της αφοσυγκέντρωσης, όπως π.χ. συμβαίνει με ταξιδιώτες που στέκουν μπροστά σε ξακουστες οικοδομές. Στην τακτική πλεβρα δηλαδή δεν υπάρχει κανένα αντίστοιχο αφτου που στην οπτική πλεβρα είναι η ενατένιση. Η τακτική αντιμετώπιση δεν γίνεται τόσο δια της προσοχής όσο και δια της έξης. Ως προς την αρχιτεκτονική μάλιστα αψη η τελεφταία καθορίζει κατά πολυ την οπτική αντιμετώπιση. Ακόμα κι αψη γίνεται εξαρχής πολυ λιγότερο με μια έντονη προσοχή παρα με μια φεβγαλέα παρατήρηση. Αφος όμως ο τρόπος αντιμετώπισης που χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική



κη έχει, κάτω από ορισμένες συνθήκες, κανονική αξία. Γιατί τα προβλήματα που τίθενται στις ανθρώπινες αισθήσεις σε περιόδους ιστορικών καμπών είναι αδύνατο να λυθούν με την απλή οπτική, δηλαδή με την ενατένιση. Επιλύονται σιγα-σιγα υπό την καθοδήγηση της τακτικής αντιμετώπισης, με τον εθισμό.

Ακόμα κι ο αφηρημένος μπορεί να εθιστεί. Μάλιστα, το γεγονός ότι ορισμένα προβλήματα μόνο σε κατάσταση διάχυσης της προσοχής μπορούν να λυθούν αποδειχίνει πως η επίλυσή-τους έχει γίνει συνήθεια. Με τη διάχυση, στη μορφή που την προσφέρει η τέχνη, ελέγχεται αφανώς κατά πόσο τα καινούργια προβλήματα της αισθητηριακής αντίληψης έχουν γίνει επιλύσιμα. Επειδή εξάλου για το μεμονωμένο άτομο υπάρχει ο πειρασμός ν' αντιπαρέρχεται τέτοια προβλήματα, η τέχνη θα καταπιαστεί με τα δυσκολότερα και σημαντικότερα απ' αυτά εκεί όπου μπορεί να κινητοποιήσει τις μάζες, πράγμα που κάνει σήμερα με τον κινηματογράφο. Η αντιμετώπιση μέσω της διασκέδασης, που γίνεται αισθητή με όλο και μεγαλύτερη ένταση σ' όλους τους τομείς της τέχνης κι είναι σύμπτωμα ριζικών μεταβολών στον τρόπο αισθητηριακής αντίληψης, βρέσκει στον κινηματογράφο το καθαυτό όργανό-της. Με το σκό, που προκαλεί, η κινηματογραφική ταινία ανταποκρίνεται σ' αυτή τη μορφή αντιμετώπισης. Ο κινηματογράφος εκτοπίζει τη λατρεφτική αξία όχι μόνο με το να κάνει το κοινό γνωμοδότη, αλλά και με το ότι η γνωμοδοτική αυτή στάση κατά την προβολή της ταινίας δεν προϋποθέτει προσοχή. Το κοινό είναι εξεταστής, αλλά ένας εξεταστής με περισπασμένη την προσοχή-του.

### Επιλογος

Η αφξανόμενη προλεταριοποίηση των σημερινών ανθρώπων κι ο αφξανόμενος σχηματισμός μαζών είναι δυο πλεβρες του ίδιου και του αυτού φαινομένου. Ο φασισμός προσπαθεί να οργανώσει τις νεοδημιούργητες προλεταριοποιημένες μάζες, χωρίς να θίξει τις σχέσεις ιδιοκτησίας, προς την άρση των οποίων αυτές ωθούν. Η επαγγελία-του είναι να βρουν οι μάζες ένα τρόπο έκφρασης (χωρίς καθόλου να βρουν το δίκιο-τους) (31). Οι μάζες έχουν το δικαίωμα της αλλαγής των σχέσεων ιδιοκτησίας· ο φασισμός προσπαθεί να τους δώσει μια έκφραση με τη διατήρηση των σχέσεων αφπτών. Ο φασισμός κατά συνέπεια καταλήγει στην αισθητικοποίηση της πολιτικής ζωής. Στον βιασμό των μαζών, τις οποίες εξανδρα-

ποδίζει με τη λατρεία ενός φύρερ, αντιστοιχεί ο βιασμός ενός μηχανισμού, που υποτάζει στην παραγωγή λατρεφτικών αξιών.

Όλες οι προσπάθειες για την αισθητικοποίηση της πολιτικής κορυφώνονται σ' ένα σημείο. Το σημείο αυτό είναι ο πόλεμος. Ο πόλεμος, και μόνον ο πόλεμος, παρέχει τη δυνατότητα να δοθεί σε μαζικά κινήματα μεγίστης κλίμακας ένας σκοπος, χωρίς ταφτόχρονα να θιγουν οι κατεστημένες σχέσεις ιδιοκτησίας. Αφτη είναι η πολιτική διατύπωση τούτης της κατάστασης. Απ' την πλεβρα της τεχνικής, διατυπώνεται με τον ακόλουθο τρόπο: Μόνον ο πόλεμος παρέχει τη δυνατότητα να επιστρατευτούν όλα τα τεχνικά μέσα του παρόντος χωρίς να θιγουν οι σχέσεις ιδιοκτησίας. Ενοείται πως η αποθέωση του πολέμου απ' τον φασισμό δεν χρησιμοποιεί αυτά τα επιχειρήματα. Ωστόσο μια ματιά σ' αφτην είναι διδακτική. Στο μανιφέστο του Μαρινέτι για τον αποικιακό πόλεμο στην Αιθιοπία διαβάζουμε: "Επi 27 χρόνια εμεις οι φουτουριστές ξεσπαθώνουμε ενάντια στην αντίληψη πως ο πόλεμος είναι αντιαισθητικός ... Κατά συνέπεια διαπιστώνουμε: ... Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί χάρη στις αντιασφυξιογόνες μάσκες, τα μεγάφωνα που σκορπίζουν τον τρόμο, τα φλογοβόλα και τα μικρα τανκς εδραιώνει την κυριαρχία του ανθρώπου πάνω στην καθυποταγμένη μηχανή. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί εγκαινιάζει την πολυπόθητη μεταλοποίηση του ανθρώπινου κορμιού. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί εμπλουτίζει ένα ανθόσπαρτο λιβάδι με τις ορχιδέες των πολυβόλων. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί συντονίζει τους πυροβολισμούς, τις κανονιες, τις ανάπαβρες του πυρος, τα αρώματα και την πτωμαίνη σε μια συμφωνία. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί δημιουργεί καινούργιες αρχιτεκτονικές, όπως η αρχιτεκτονική των μεγάλων τανκς, των γεωμετρικών σχηματισμών στους οποίους πετάνε τα σμήνη των αεροπλάνων, του καπνού που ανεβαίνει σπειροειδώς πάνω από πυρπολημένα χωρία και πολες άλες ... Ποιητες και καλλιτέχνες του φουτουρισμού ... να θυμάστε τούτες τις βασικές αρχες της αισθητικής του πολέμου, ώστε ο αγώνας-σας για μια καινούργια ποίηση και μια καινούργια πλαστική ... να φωτίζεται απ' αφτες!" (32)

Τούτο το μανιφέστο έχει το προσον της σαφήνειας. Η προβληματική-του αξίζει την προσοχή του διαλεκτικού. Γι' αφτον, η αισθητική του σύγχρονου πολέμου εμφανίζεται ως εξής: Όταν η φυσική αξιοποίηση των παραγωγικών δυνάμεων παρεμποδίζεται απ' τις κατεστημένες σχέσεις ιδιοκτησίας, τότε η άφξηση των



τεχνικών μέσων, των ρυθμών, των ενεργειακών πηγών ωθεί προς μια αφύσικη αξιοποίηση. Την αφύσικη αυτή αξιοποίηση την βρίσκει με τον πόλεμο, που με τις καταστροφές-του αποδειώνει πως η κοινωνία δεν ήταν αρκετά ώριμη για να κάνει οργανό-της την τεχνική, πως η τεχνική δεν ήταν αρκετά ανεπτυγμένη για να δαμάσει τις στοιχειακές δυνάμεις της κοινωνίας. Τα φρικιαστικά χαρακτηριστικά του ιμπεριαλιστικού πολέμου καθορίζονται απ' τη διάσταση ανάμεσα στα τεράστια παραγωγικά μέσα και την ανεπαρκή αξιοποίησή-τους στη διαδικασία της παραγωγής (μ' όλα λόγια, απ' την ανεργία και την έλειψη αγορών). Ο ιμπεριαλιστικός πόλεμος είναι μια εξέγερση της τεχνικής, που επιβάλλει στο ανθρώπινο υλικό τις απαιτήσεις εκείνες που η κοινωνία δεν θέλησε να θέσει στο φυσικό υλικό. Αντι ν' αλάζει την κοίτη των ποταμών, οδηγεί το ανθρώπινο ποτάμι στην κοίτη των χαρακωμάτων, αντι να σπέρνει σπόρο με τα αεροπλάνα-της, σπέρνει εμπρηστικές βόμβες πάνω απ' τις πόλεις, και με τον πόλεμο των αερίων βρήκε ένα μέσο να καταργήσει με καινούργιο τρόπο την αίγλη.

"FIAT ARS - PEREAT MUNDUS" (Να γίνει τέχνη κι ας χαθεί ο κόσμος), λέει ο φασισμός και περιμένει, όπως διακηρύσσει ο Μαρινέτι, πως ο πόλεμος θα ικανοποιήσει καλλιτεχνικά τον καινούργιο τρόπο αισθητηριακής αντίληψης που δημιούργησε η τεχνική. Αυτή είναι προφανώς η τελείωση του δόγματος "η τέχνη για την τέχνη". Η ανθρωπότητα, που κάποτε ήταν, κατά τον Όμηρο, θέαμα για τους θεούς του Ολύμπου, έχει γίνει τώρα θέαμα για τον εαυτό-της. Η αλοτρώσή-της έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο, που την κάνει να βιώνει την ίδια-της την καταστροφή σαν αισθητική απόλαυση πρώτου μεγέθους. Έτσι έχουν τα πράγματα με την αισθητικοποίηση της πολιτικής, που καλλιεργεί ο φασισμός. Ο κομμουνισμός του απαντά με την πολιτικοποίηση της τέχνης.

## Σημειώσεις

1. PAUL VALÉRY, PIÈCES SUR L' ART. Παρίσι 1934, σελ. 105. (LA CONQUÊTE DE L' UBIQUITÉ).
2. Φυσικά, η ιστορία του έργου τέχνης περιλαμβάνει πολύ περισσότερα στοιχεία: η ιστορία της Μόνα Λίζα, για παράδειγμα, περιλαμβάνει το είδος και τον αριθμό των αντιγράφων-της, που έγιναν τον 17ο, 18ο και 19ο αιώνα.
3. Ακριβώς επειδή η γνησιότητα δεν είναι αναπαραγωγή, η ορμητική εισβολή ορισμένων διαδικασιών αναπαραγωγής —τεχνικών διαδικασιών— έδωσε λαβή για τη διαφοροποίηση και τη διαβάθμιση της γνησιότητας. Η διάπλαση τέτοιων διακρίσεων ήταν μια σημαντική λειτουργία του εμπόρου τέχνης. Με την εμφάνιση της ξυλογραφίας, μπορούμε να πούμε, η ιδιότητα της γνησιότητας προβλήθηκε στις ιδέες-της τις ρίζες, πριν ακόμα φτάσει στην ωριμότητα της ακμής-της. Μια μεσαιωνική εικόνα της Παρθένου, την εποχή της δημιουργίας της δεν ήταν ακόμα γνήσια· "γνήσια" έγινε στη διάρκεια των επόμενων αιώνων, και προπάντων έως του προηγούμενου.
4. Και η πιο άθλια επαρχιακή παράσταση του "Φόουστ" υπερτερεί, πάντως, ως προς μια κινηματογραφική ταινία με το ίδιο θέμα κατά το ότι συναγωνίζεται την πρώτη παράσταση της Βαϊμάρης. Κι όλο το παραδοσιακό περιεχόμενο της ράμπας έγινε άχρηστο μπροστά στην κινηματογραφική οθόνη —το ότι π.χ. τον Μερκτοφελ υποδύσαν ο νεανικός φίλος του Γκαίτε Γιόχαν Χάινριχ Μερκ, κλπ.
5. ABEL GANCE, LE TEMPS DE L' IMAGE EST VENU (L' ART CINÉMATOGRAPHIQUE II, Παρίσι 1927, σελ. 94 και επόμενες).
6. Το να πλησιάζει κανείς ανθρώπινα τις μάζες μπορεί να σημαίνει πως συσκοτίζει την κοινωνική λειτουργία-του. Τίποτα δεν εγγυάται πως ένας σημερινός πορτραίτιστας, όταν ζωγραφίζει έναν διάσημο χειρουργό να παίρνει το πρόγευμά-του με την οικογένειά-του, αποδίδει ακριβέστερα την κοινωνική λειτουργία του τελεφεταίου απ' όσο ένας ζωγράφος του 16ου αιώνα, που παρουσάζει τους γιατρούς-του στο κοινό αντιπροσωπευτικά, όπως π.χ. ο Ρέμπραντ στην "Ανατομία".
7. Ο ορισμός της αίγλης ως "ανεπανάληπτου οράματος ενός χώρου μακρινού, όσο κι αν φαίνεται κοντινός", δεν αποτελεί παρα τη διατύπωση της λατρεφτικής αξίας του έργου τέχνης με κατηγορίες της χωροχρονικής αντίληψης. Το μακρινό είναι το αντίθετο του κοντινού. Το κατεξοχή μακρινό είναι το απληρόαστο. Πράγματι, το απληρόαστο είναι μια βασική ιδιότητα της λατρεφτικής εικόνας. Παραμένει κατά τη φύση-της "μακρινή, όσο κοντά κι αν είναι". Η εγγύτητα, που απορρέει απ' την ύλη-της, δεν αίρει την απόσταση, που διατηρεί ως φαινόμενο.
8. Στον βαθμό που η λατρεφτική αξία της εικόνας αποθησαυριστικοποιείται, οι αντιλήψεις για τα θεμέλια της μοναδικότητάς-της γίνονται όλο και πιο αδύναμα.



ριστές. Όλο και περισσότερο η μοναδικότητα των φαινομένων που διέπουν την λατρευτική εικόνα εκτοπίζεται στην αντίληψη του παρατηρητή απ' την εμπειρική μοναδικότητα του δημιουργού-της ή απ' την καλλιτεχνική-του επίδοση. Πάντως ποτέ δεν εκτοπίζεται ολοκληρωτικά η έννοια της γνησιότητας ενός έργου τέχνης δεν πάβει ποτέ να τείνει να ξεπεράσει την έννοια της απόδοσής του σε μια αφθεντία. (Αφτο φαίνεται ιδιαίτερα καθαρά με τον συλκτή, που πάντα διατηρεί κάτι απ' τον φετιχολάτρη, και με το να έχει υπο την κατοχή του ένα έργο τέχνης συμμετέχει στη λατρευτική-του δύναμη.) Ανεξάρτητα απ' αφτο, η λειτουργία της έννοιας του αφθεντικού στην αντιμετώπιση της τέχνης παραμένει σαφής, με την αποθρησκευτικοποίηση της τέχνης η αφθεντικότητα παίρνει τη θέση της λατρευτικής αξίας.

9. Στα κινηματογραφικά έργα η τεχνική αναπαραγωγικότητα του προϊόντος δεν είναι, όπως π.χ. στα έργα της λογοτεχνίας ή της ζωγραφικής, μια εξωτερικής προέλευσης προϋπόθεση για τη μοζική-τους διάδοση. Η τεχνική αναπαραγωγικότητα των κινηματογραφικών έργων βασίζεται άμεσα στην τεχνική της παραγωγής-τους, που όχι μόνο καθιστά δυνατή με τον αμεσότερο τρόπο τη μαζική διάδοση των κινηματογραφικών έργων, αλα και την επιβάλει μάλιστα. Την επιβάλει, γιατί η παραγωγή της ταινίας είναι τόσο δαπανηρή, ώστε ένα μεμονωμένο άτομο, που θα μπορούσε για παράδειγμα ν' αγοράσει έναν πίνακα, δεν μπορεί ν' αγοράσει την ταινία. Το 1927 υπολογίστηκε πως μια υπερπαραγωγή, για να είναι σύμφωρη οικονομικά, έπρεπε να φτάσει ένα κοινό 9 εκατομμυρίων. Με τον ομιλούντα κινηματογράφο, βέβαια, έγινε καταρχή μια υπόστροφη κίνηση: το κοινό-του περιοριζόταν πια απ' τα γλωσσικά σύνορα, κι αφτο συνέβη ταυτόχρονα με τον τουισμό των εθνικών ενδιαφερόντων απ' τον φασισμό. Σημαντικότερο όμως απ' την υπογράμμιση αυτής της αρνητικής επίπτωσης, που άλωστε αμβλύθηκε με το ντουμπλάρισμα, είναι η διαπίστωση της συσχέτισής της με τον φασισμό. Η χρονική σύμπτωση αφτων των δυο φαινομένων οφείλεται στην οικονομική κρίση. Οι ίδιες διαταραχές, που γενικά οδήγησαν στην προσπάθεια της διατήρησης των κατεστημένων σχέσεων ιδιοκτησίας με την ανοιχτή βία, οδήγησαν το απειλούμενο απ' την κρίση κινηματογραφικό κεφάλαιο να εντείνει την προπαρασκευή του ομιλούντος κινηματογράφου. Έτσι, η εγκαίνισή του ομιλούντος έφερε μια προσωρινή ανακούφιση. Κι αφτο όχι μόνον επειδή η ομιλούσα ταινία έφερε ξανα τις μάζες στις κινηματογραφικές αίθουσες, αλα κι επειδή η ομιλούσα ταινία έκανε το κινηματογραφικό κεφάλαιο να συμαχήσει με καινούργια κεφάλαια απ' τη βιομηχανία ηλεκτρισμού. Έτσι, ενυ φαινομενικά προώθησε εθνικά συμφέροντα, ουσιαστικά ο ομιλών κινηματογράφος διεθνοποίησε την κινηματογραφική παραγωγή ακόμα περισσότερο απο πριν.

10. Η πόλωση αφτη δεν υπάρχει στην ιδεαλιστική αισθητική, της οποίας η αντίληψη για το ωραίο την περικλείει κατα βάθος σαν σύζευξη (επομένως την αποκλείει σαν διάζευξη). Εντούτοις διαφαίνεται στον Χέγκελ τόσο καθαρά, όσο είναι δυνατό μέσα στα όρια του ιδεαλισμού. "Εικόνες", λέει στις παραδόσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας, "υπάρχουν απο πολύ καιρο: η εβλάβεια τις χρειαζόταν απο νωρίς ακόμα για την προσεψη, αλα δεν χρειαζόταν ωραίες εικόνες, που σ' αφτη την περίπτωση μάλιστα επιδρούσαν παρενοχλητικά. Στην ωραία εικόνα υπάρχει και κάτι το εξωτερικό, αλα εφόσον είναι ωραίο, το πνέβμα-του συγκινεί τον άνθρωπο: στην προσεψη όμως σημασία έχει η σχέση προς ένα πράγμα, γιατί η προσεψη δεν είναι παρα μια αναισθητοποίηση της ψυχής ... Η ωραία τέχνη ... δημιουργήθηκε στην ίδια την εκλησία ... παρόλο που ... η τέχνη έχει ήδη ξεφύγει απ' τη θεμελιώδη αρχή της τέχνης"

(GEORG FRIEDRICH HEGEL, WERKE, Βερολίνο και Λειψία 1832 και επόμενα, τόμ. IX, σ. 414). Επίσης ένα σημείο στις παραδόσεις για την αισθητική δείχνει πως ο Χέγκελ ένωσε το πρόβλημα. "Έχουμε", λέει, "ξεπεράσει το στάδιο της θεικής λατρείας των έργων τέχνης, η εντύπωση που μας προκαλούν είναι ηρεμότερη και η συγκίνηση που αφυπνίζουν μέσα-μας χρειάζεται υψηλότερα κριτήρια" (GEORG FRIEDRICH WILHELM HEGEL, στο ίδιο, τόμ. X, σ. 14).

Η μετάβαση απ' το πρώτο είδος αντιμετώπισης της τέχνης στο δεύτερο καθορίζει γενικά την ιστορική πορεία της στάσης προς την τέχνη. Ωστόσο, για κάθε ξεχωριστό έργο τέχνης εμφανίζεται καταρχή μια κάποια τάλαντωση ανάμεσα σ' αφτα τα δύο διαμετρικά αντίθετα είδη αντιμετώπισης. Αφτο συμβαίνει π.χ. με τη Μαντόνα Σιζτίνα. Μετα τις έρεβνες του Χομππερτ Γκρίμπε ξέρουμε πως η Μαντόνα Σιζτίνα ζωγραφίστηκε αρχικά για εκθετικούς σκοπούς. Αφτο που ώθησε τον Γκρίμπε να ξεκινήσει τις έρεβνες-του ήταν το ερώτημα: τί γυρβεί η ξύλινη σανίδα στο πρώτο επίπεδο του πίνακα, πάνω στην οποία ακουμπάνε οι δύο άγγελοι; Πώς μπορούσε, αναρωτήθηκε ακόμα ο Γκρίμπε, ένας Ραφαήλ να εφοδιάσει τον ουρανο με κουρτίνες; Η έρεβνα απέδειξε πως η Μαντόνα Σιζτίνα είχε παραγγελθεί με αφορμή την έκθεση σε δημόσιο προσκύνημα της σορού του πάπα Σιζίου. Η έκθεση της σορού των παπών γινόταν σ' ένα πλεβρίκο παρεκλήσι της εκκλησίας του Αγίου Πέτρου. Πάνω στο φέρετρο, τοποθετημένο στο κούλωμα που σχημάτιζε ο σήκος του παρεκλήσιου, είχε επιτεθεί η εικόνα του Ραφαήλ. Στον πίνακα απτον ο Ραφαήλ παριστάνει τη Θεοτόκο να πλησιάζει εν μέσω νεφών προς το παπικό φέρετρο απ' το φόντο του πλαισιωμένου με πράσινες κουρτίνες σήκου. Με την κηδεά του Σιζίου αξιοποιήθηκε η έξοχη εκθετική αξία του πίνακα του Ραφαήλ. Λίγο καιρο αργότερα ο πίνακας μεταφέρθηκε στην Αγία Τράπεζα της εκκλησίας της μονής των Μάβρων Μοναχών στην Πιαντσέντσα. Ο λόγος γι' αφτη την "εξορία" βρίσκεται στο ρωμαιο τελετουργικό. Το ρωμαιο τελετουργικό απαγορβεί να χρησιμοποιούνται κατα τις τελετές στην αγία τράπεζα εικόνες, που έχουν εκτεθεί σε νεκρικές τελετές. Εξαιτίας του κανόνα αφτου το έργο του Ραφαήλ έχασε ως ένα σημείο την αξία-του. Ωστόσο, η κουρία, για να εισπράξει κάποιο ποσό απ' αφτο, αποφάσισε ν' ανεχτεί σωπήρα την παρούσα της εικόνας στην αγία τράπεζα. Για να μην κινεί την προσοχή, η εικόνα δόθηκε στην αδελφότητα της απόμερης αφτης επαρχιακής πόλης.

11. Αναλόγους συλογισμούς, σε άλλο επίπεδο, κάνει και ο Μπρεχτ: "Αν η έννοια έργου τέχνης δεν μπορεί να εφαρμοστεί στο πράγμα που γενιέται όταν ένα έργο τέχνης μετατρέπεται σε εμπόρεβμα, τότε, προσεκτικά και προφυλακτικά αλα φόβα, πρέπει να εγκαταλείψουμε αφτη την έννοια, αν δεν θέλουμε να καταστρέψουμε μαζί και τη λειτουργία αφτου του πράγματος, γιατί απ' αφτην ακριβώς τη φάση πρέπει να περάσει, και μάλιστα χωρίς τη μελαγχολική υποψία πως είναι ένα επικίνδυνο ξεστράτισμα απ' το σωστό δρόμο, αλα αφτο που γίνεται εδωπέρα με τούτο το πράγμα θα το αλάξει ριζικά, θα σβήσει το παρελθόν-του, και μάλιστα τόσο πολύ, ώστε αν εφαρμόζονταν ξανα η παλιά έννοια —και θα εφαρμοστεί, γιατί όχι;— δεν θα θυμίζει πια εκείνο που κάποτε προσδιόριζε" (BERTOLT BRECHT, DER DREIGROSCHENPROZESS. Ανατυπωμένο στο: VERSUCHE 1-4, Βερολίνο και Φραγκφούρτη 1959, σελ. 295).



12. ABEL GANCE, LE TEMPS DE L' IMAGE EST VENU (L' ART CINÉMATO-GRAPHIQUE II, Παρίσι 1927, σελ. 100-101).
13. SÉVERIN-MARS, το παραθέτει ο ABEL GANCE (στο πιο πάνω, σελ. 100).
14. ALEXANDRE ARNOUX, CINÉMA, Παρίσι, 1929, σελ. 28.
15. FRANZ WERFEL, EIN SOMMERNACHTSTRAUM. EIN FILM NACH SHAKESPEARE VON REINHARDT. NEUES WIENER JOURNAL, παρατίθεται στο LU, 15 Νοεμβρίου 1935.
16. "Ο κινηματογράφος ... δίνει (ή θα μπορούσε να δώσει): χρήσιμες πληροφορίες για τις λεπτομέρειες των ανθρώπινων ενεργειών ... Κάθε κίνητρο που σχετίζεται με τον χαρακτήρα παραλείπεται, η εσωτερική ζωή των ατόμων δεν αποτελεί ποτέ την κύρια αιτία και σπάνια είναι το κύριο αποτέλεσμα της ενέργειας" (BERTOLT BRECHT, στο πιο πάνω, σελ. 257). Η διεύρυνση του πεδίου του εξετάσιμου, που επιτελεί η μηχανή με όργανο τον ηθοποιό, αντιστοιχεί στην τερστίδια διεύρυνση του πεδίου του εξετάσιμου, που η οικονομική κατάσταση είχε σαν συνέπεια για το άτομο. Έτσι, η σημασία των εξετάσεων επαγγελματικής καταληλότητας αφξάνει διαρκώς. Στις εξετάσεις επαγγελματικής καταληλότητας κρίνονται επιμέρους στοιχεία απ' την απόδοση του ατόμου. Η κινηματογραφική λήψη και η εξέταση της επαγγελματικής καταληλότητας γίνονται μπροστά σε μια επιτροπή εμπειρογνομώνων. Ο σκηνοθέτης στο στούντιο βρίσκεται στην ίδια ακριβώς θέση που βρίσκεται ο πρόεδρος της εξεταστικής επιτροπής κατά τις εξετάσεις επαγγελματικής καταληλότητας.
17. LUIGI PIRANDELLO, ON TOURNE' το παραθέτει ο LÉON PIERRE-QUINT: SIGNIFICATION DU CINÉMA (L' ART CINÉMATOGRAPHIQUE II, Παρίσι 1927, σελ. 14-15).
18. RUDOLF ARNHEIM, FILM ALS KUNST, Βερολίνο 1932, σελ. 176-177. Ορισμένες φαινomenικά επουσιώδεις λεπτομέρειες, με τις οποίες ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου απομακρύνεται απ' τις πρακτικές του θεάτρου, αποκτούν απ' αυτή την άποψη ζωηρό ενδιαφέρον. Π.χ. η προσπάθεια να παίζει ο ηθοποιός χωρίς μακιγιάζ, προσπάθεια που επιχείρησε μεταξύ άλλων ο Ντράγιερ στη "Ζαν ντ' Αρκ". Ξόδεψε μήνες για να βρει μόνος-του τους 40 ηθοποιούς, που απαρτίζουν το δικαστήριο της Ιερής Εξέτασης. Η αναζήτηση αφών των ηθοποιών έμοιαζε με την αναζήτηση δυσέβρετων εξαρτημάτων. Ο Ντράγιερ κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια ν' αποφύγει ομοιοτήτες στην ηλικία, στο παράστημα, στη φυσιογνωμία. Όταν ο ηθοποιός γίνεται εξάρτημα, τότε το εξάρτημα λειτουργεί όχι σπάνια σαν ηθοποιός. Εν πάση περιπτώσει δεν είναι ασυνήθιστο το να είναι σε θέση ο κινηματογράφος να δώσει στο εξάρτημα ένα ρόλο. Αντι ν' αναφέρουμε οποιαδήποτε παραδείγματα από τα άφθονα που υπάρχουν, σταματάμε σ' ένα με ιδιαίτερη αποδεικτική ισχύ. Πάνω στη σκηνη ένα ρολόι που δουλεύει δεν μπορεί παρα να επιδρά πάντοτε ενοχλητικά. Το θέατρο δεν μπορεί να του απονεμίει τον ρόλο της μέτρησης του χρόνου. Ακόμα και σ' ένα νατουραλιστικό έργο ο αστρονομικός χρόνος θα ερχόταν σε σύγκρουση με τον σκηνικό χρόνο. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες είναι χαρακτηριστικό για τον κινηματογράφο ότι μπορεί ν' αξιοποιήσει χωρίς καμία δυσκολία τη μέτρηση του χρόνου από το ρολόι. Εδώ μπορεί ν' αντιληφτεί κανείς καθαρότερα απ' ό,τι σε όλα γνωστά μας στον κινηματογράφο κάθε εξάρ-

τημα μπορεί κατά περίπτωση ν' αναλάβει σημαντικές λειτουργίες. Απο δω δεν μένει παρα ένα βήμα ως τη διαπίστωση του Πουντόβκιν πως "το παζιόμο του ηθοποιού, που συνδέεται μ' ένα αντικείμενο και είναι οικοδομημένο πάνω σ' αυτό ... (αποτελεί) πάντοτε μια απ' τις πιο αποτελεσματικές μεθόδους κινηματογραφικής αναπαράστασης" (W. PUDOWKIN, FILMREGIE UND FILM-MANUSKRIFT, Βερολίνο 1928, σελ. 126). Έτσι, ο κινηματογράφος είναι το πρώτο καλλιτεχνικό μέσο που είναι σε θέση να δείχνει πώς η όλη επιδρά πάνω στον άνθρωπο. Γι' αυτό το λόγο μπορεί να γίνει ένα έξοχο όργανο υλιστικής περιγραφής.

19. Η αλλαγή αυτή του τρόπου προβολής απ' την τεχνική της αναπαραγωγής γίνεται αισθητή και στην πολιτική. Η σημερινή κρίση των αστικών δημοκρατιών περιλαμβάνει μια κρίση των όρων, που διέπουν την προβολή των κυβερνώντων. Οι δημοκρατίες παρουσιάζουν άμεσα τον κυβερνήτη, αυτοπροσώπως και μάλιστα μπροστά σ' αντιπροσώπους. Το κοινοβούλιο είναι το κοινό-του! Με τις καινοτομίες στον μηχανισμό λήψης, που επιτρέπουν ν' ακούγεται ο ομιλητής κατά τη διάρκεια του λόγου-του και, λίγο αργότερα, να βλέπεται από ένα απεριόριστα μεγάλο αριθμό προσώπων, εμφανίζεται στο προσκήνιο η έκθεση του πολιτικού ανθρώπου μπροστά στον μηχανισμό αυτό λήψης. Τα κοινοβούλια ερημώνονται ταυτόχρονα με τα θέατρα. Η ραδιοφωνία κι ο κινηματογράφος δεν αράζουν μόνο τη λειτουργία του επαγγελματία ηθοποιού, αλλά εξίσου και τη λειτουργία εκείνων που, όπως οι κυβερνήτες, υποδύονται τον επαφτά-τους μπροστά στο μικρόφωνο και στην κάμερα. Η κατέφθυνση αυτής της αλλαγής, ανεξάρτητα απ' τις διάφορες ειδικές λειτουργίες-της, είναι η ίδια στον ηθοποιό όπως και στον κυβερνήτη. Τείνει προς την εκτέλεση ενός ρόλου, που μπορεί να εξεταστεί, ακόμα μάλιστα και ν' αναληφθεί κι από όλους, κάτω από ορισμένες κοινωνικές συνθήκες. Αυτό οδηγεί σε μια καινούργια διαλογή, μια διαλογή μπροστά στον μηχανισμό λήψης, απ' την οποία νικητές βγαίνουν ο σταρ κι ο δικτάτορας.
20. Ο προνομιακός χαρακτήρας των σχετικών τεχνικών εξαφανίζεται. Ο Άλντους Χάξλεϋ γράφει: "Η τεχνική πρόοδος οδήγησε ... στη χυδαιότητα ... η τεχνική αναπαραγωγικότητα και το κυλινδρικό πιεστήριο έκαναν εφικτή την απεριόριστη ανάπτυξη γραφτών και εικόνων. Η γενική σχολική εκπαίδευση και οι σχετικά υψηλοί μισθοί δημιούργησαν ένα πολύ μεγάλο κοινό, που ξέρει να διαβάζει και είναι σε θέση να προμηθεύεται αναγνωστικό και εικονογραφικό υλικό. Για την παραγωγή αυτού του υλικού ιδρύθηκε μια σημαντική βιομηχανία. Αλλά το καλλιτεχνικό ταλέντο είναι κάτι το σπάνιο· αυτό σημαίνει ... πως παντού και πάντοτε το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής ήταν κατώτερης αξίας. Σήμερα όμως το ποσοστό της αβοήθειας στη συνολική καλλιτεχνική παραγωγή είναι μεγαλύτερο παρα ποτέ ... Βρισκόμαστε μπροστά σε μια απλή αριθμητική αλήθεια. Στη διάρκεια του περασμένου αιώνα ο πληθυσμός της Δυτικής Εβρώπης αφξήθηκε κατά το διπλάσιο και κάτι. Αλλά το αναγνωστικό και εικονογραφικό υλικό αφξήθηκε, όπως υπολογίζω, σε σχέση τουλάχιστον 1 προς 20, ίσως μάλιστα και 1 προς 50 ή 1 προς 100. Αν ένας πληθυσμός Χ εκατομμυρίων έχει Ν καλλιτεχνικά ταλέντα, τότε ένας πληθυσμός 2Χ εκατομμυρίων θα έχει 2Ν καλλιτεχνικά ταλέντα. Τώρα, μπορούμε να συνοψίσουμε την κατάσταση με τον ακόλουθο τρόπο. Αν πριν εκατό χρόνια εκδιδόταν μια τυπωμένη σελίδα με αναγνωστικό και εικονογραφικό υλικό, σήμερα εκδίδονται είκοσι, αν όχι εκατό σελίδες. Αν, απ' την άλλη μεριά, πριν εκατό χρόνια υπήρχε ένα καλλιτεχνικό ταλέντο, σήμερα υπάρχουν στη θέση-του δύο.



Παραδέχομαι πως σήμερα, χάρη στη γενική σχολική εκπαίδευση, ένας μεγάλος αριθμός από εν δυνάμει ταλέντα, που παλιότερα δεν θα είχαν τη δυνατότητα να εκτιμωθούν τις ικανότητές τους, μπορούν να γίνουν παραγωγά. Ας δεχτούμε λοιπόν ..., πως σήμερα αναλογούν τρία ή έστω τέσσερα καλλιτεχνικά ταλέντα σ' ένα καλλιτεχνικό ταλέντο της παλιότερης εποχής. Ωστόσο παραμένει αναμφισβήτητο, πως η κατανάλωση αναγνωστικού και εικονογραφικού υλικού έχει ξεπεράσει κατά πολύ τη φυσική παραγωγή προικισμένων συγγραφέων και ταλαντούχων σχεδιαστών. Με το ακροαματικό υλικό τα πράγματα δεν είναι διαφορετικά. Η εβημερία, το γραμόφωνο και το ραδιόφωνο έπλασαν ένα κοινό, του οποίου η κατανάλωση ακροαματικού υλικού δεν έχει καμία αναλογία με την άφηση του πληθυσμού και συνεπώς με τη φυσική άφηση των ταλαντούχων μουσικών. Προκύπτει λοιπόν, πως σ' όλες τις τέχνες, απόλυτα όσο και σχετικά, η παραγωγή αβύσσας είναι μεγαλύτερη από ό,τι ήταν παλιότερα και δεν είναι δυνατό ν' αλλάξει αυτή η κατάσταση, όσο οι άνθρωποι επιδίδονται, όπως σήμερα, σε μια δυσανάλογα μεγάλη κατανάλωση αναγνωστικού, εικαστικού και ακροαματικού υλικού" (ALDOUS HUXLEY, CROISIÈRE D' HIVER EN AMÉRIQUE CENTRALE, Παρίσι, σελ. 273 και επόμενες). Η θεώρηση αυτή προφανώς δεν είναι προοδευτική.

21. Οι τολμηρότητες του οπερατέρ μπορούν πράγματι να συγκριθούν με τις αντίστοιχες του χειρουργού. Ο LUC DURTAIN αναφέρει σ' ένα κατάλογο ειδικών δαντιολογικών τεχνασμάτων της τεχνικής τα τεχνάσματα εκείνα "που απαιτούνται στη χειρουργική για ορισμένες δύσκολες επεμβάσεις. Διαλέγω σαν παράδειγμα μια περίπτωση απ' την ωτορινολαρυγγολογία" ... ενω τη λεγόμενη ενδορινοσκόπηση ή παραέμφω στα ακροβατικά τεχνάσματα που έχει να εκτελέσει η λαρυγγοχειρουργική, κάτω απ' την καθοδήγηση του ανεστραμμένου ειδώλου στο λαρυγγοσκόπιο θα μπορούσα ακόμα να μιλήσω για την ωτοχειρουργική, που θυμίζει τη λεπτή εργασία των ωρολογοποιών. Για να καταλάβουμε πόσο πλούσια και λεπτή ακροβατικότητα απαιτείται απ' τον άνθρωπο που θέλει να επισκεβάσει ή να σώσει το ανθρώπινο σώμα, δεν χρειάζεται παρα να σκεφτούμε την εγχείρηση καταράκτη, όπου κατά κάποιο τρόπο έχουμε ένα διάλογο του ατσάλιου με σχεδόν ρεφστούς ιστούς, ή τις σημαντικές επεμβάσεις στην κοιλιακή χώρα (λαπαροτομία)".
22. Η θεώρηση αυτή μπορεί να φαίνεται χονδροειδής· αλλα όπως δείχνει ο μεγάλος θεωρητικός Λεονάρντο, οι χονδροειδείς θεωρήσεις μπορεί να έχουν αξία στην εποχή τους. Ο Λεονάρντο συγκρίνει τη ζωγραφική και τη μουσική με τα ακόλουθα λόγια: "Η ζωγραφική υπερτερεί της μουσικής, γιατί δεν πεθαίνει μόλις γεννηθεί, όπως συμβαίνει με τη δύστυχη μουσική ... Η μουσική, που εξανεμίζεται μόλις δημιουργηθεί, υστερεί της ζωγραφικής, που με τη χρήση του βερνικιού έγινε αθάνατη" (παράκειται στο REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1935, XV, I, σελ. 79).
23. Αν ψάξουμε για κάποια αναλογία προς αυτή την κατάσταση, θα βρούμε ένα διαφωτιστικό παράδειγμα στη ζωγραφική της Αναγέννησης. Κι εκεί επίσης βλέπουμε μια τέχνη, της οποίας η ασύγκριτη άνθηση και η σημασία της δεν χρωστάει λίγα στο γεγονός πως αφομοιώνει ένα πλήθος από καινούργιες επιστήμες ή έστω επιστημονικά δεδομένα. Αξιοποιεί την ανατομία και την προοπτική, τα μαθηματικά, τη μετεωρολογία και τη θεωρία των χρωμάτων. "Τς μας είναι πιο ξέμακρο", γράφει ο Βαλερύ, "απ' το παράξενο αίτημα του Λεονάρντο, για τον οποίο η ζωγραφική ήταν υπέρτατος σκοπός και ανάταξη

έκφραση της γνώσης, και μάλιστα τόσο πολύ ώστε, κατά τη γνώμη του, απαιτούσε πανεπιστήμη κι αυτός ο ίδιος δεν δίσταζε να επιδοθεί σε μια θεωρητική ανάλυση, που με το βάθος και την ακριβειά της μας κάνει σήμερα να στέκουμ εμπρός της άναβδοι" (PAUL VALÉRY, PIÈCES SUR L' ART, Παρίσι, σελ. 191).

24. RUDOLF ARNHEIM, στο πιο πάνω, σελ. 138.

25. "Το έργο τέχνης", λέει ο Αντρέ Μπερετόν, "έχει αξία μόνον όταν μέσα του τρεμοπαίζουν οι αντίβρες του μέλλοντος". Πράγματι, κάθε διαμορφωμένη μορφή τέχνης βρίσκεται στο σημείο τομής τριών εξελικτικών γραμμών. Πρώτο, η εξέλιξη της τεχνικής τείνει προς μια ορισμένη μορφή τέχνης. Πριν εμφανιστεί ο κινηματογράφος, υπήρχαν φωτοβιβλιάρια, με εικόνες που όταν πίεζε κανείς με τον αντίχειρά του παρέλαβαν γρήγορα μπροστά στον θεατή και παρίσταναν έναν αγώνα μποξ ή ένα ματς τένις· υπήρχαν οι αφόματοι στα πανηγύρια, όπου η εναλλαγή των εικόνων γινόταν με την περιστροφή μιας μανιβέλας. —Δεύτερο, οι παραδοσιακές μορφές τέχνης, σε ορισμένα στάδια της εξέλιξής τους, προσπαθούν απεγνωσμένα να πετύχουν αποτελέσματα, που αργότερα επιτυγχάνονται αβίαστα απ' την καινούργια μορφή τέχνης. Πριν επιβληθεί ο κινηματογράφος, οι ντανταίστες προσπαθούσαν με τις εκδηλώσεις τους να προηλάσουν στο κοινό μια συγκίνηση, που ένας Τσάπλιν προηλάσε αργότερα με φυσικότερο τρόπο. —Τρίτο, ορισμένες συχνά αφανείς κοινωνικές μεταβολές συντείνουν προς μια μεταβολή του τρόπου αντιμετώπισης του έργου τέχνης, μεταβολή απ' την οποία έρροει η καινούργια μορφή τέχνης. Πριν ο κινηματογράφος αρχίσει να διαμορφώνει το κοινό του, στο λεγόμενο "αυτοκρατορικό πανόραμα" ένα συγκεντρωμένο κοινό παρακολουθούσε εικόνες, που ήδη είχαν πάψει πια να είναι ακίνητες. Το κοινό αυτό βρισκόταν μπροστά σ' ένα παραβάν, στο οποίο ήταν προσαρμοσμένα στερεοσκόπια, καθένα απ' τα οποία αντιστοιχούσε σ' ένα θεατή. Μπροστά σ' αυτά τα στερεοσκόπια εμφανίζονταν αφόματα μεμονωμένες εικόνες, που έμεναν για λίγο κι έπειτα παραχωρούσαν τη θέση τους σε άλλες. Με παρόμοια μέσα χρειάστηκε να δουλέψει κι ο Έντνισον, όταν παρουσίασε την πρώτη "κινηματογραφική ταινία" (πριν επινοηθεί η οθόνη και η διαδικασία της προβολής) σ' ένα μικρό κοινό που κοίταζε μέσα στη μηχανή, στην οποία ξετυλιγόταν η ακολουθία των εικόνων. —Με την εφευρέση, στη διάταξη του "αυτοκρατορικού πανοράματος" εκδηλώνεται με ιδιαίτερη σαφήνεια η διαλεκτική της εξέλιξης. Λίγο πριν ο κινηματογράφος κάνει τη θέαση των εικόνων συλλογική, η θέαση των εικόνων απ' το μεμονωμένο άτομο μπροστά στα στερεοσκόπια αυτής της εγκατάστασης, που τόσο γρήγορα παράημασε, εκδηλώνεται ξανά με την ίδια ένταση όπως κάποτε η θέαση του ειδώλου του Θεού απ' τον ιερέα στον σηκό του ναού.

26. Το θεολογικό αρχέτυπο αυτής της απορόφησης είναι η συνειδηση της κατάμονας επικοινωνίας με τον Θεό. Αφτη η συνειδηση ενέτεινε, στους μεγάλους καιρούς της αστικής τάξης, το θάρος που χρειαζόταν για την απόδειξη της εκκλησιαστικής κηδεμονίας. Στην περίοδο της παρακμής της αστικής τάξης εκδηλώθηκε η κρυμμένη τάση αυτής της συνειδησης ν' αποσπώνται οι δυνάμεις, που επιστρατεύει το μεμονωμένο άτομο για την επικοινωνία με τον Θεό, απ' τις κοινές υποθέσεις.

27. GEORGES DUHAMEL, SCÈNES DE LA VIE FUTURE, Παρίσι 1930, σ. 52.



28. Ο κινηματογράφος είναι η μορφή τέχνης που ανταποκρίνεται στον αφημένο κίνδυνο θανάτου, που απειλεί τον σύγχρονο άνθρωπο. Η εαυτερή ανάγκη των σύγχρονων ανθρώπων να εκτεθούν σε "σοκ" είναι μια προσαρμογή-τους στους κινδύνους που τους απειλούν. Ο κινηματογράφος αντιστοιχεί σε ριζικές μεταβολές του μηχανισμού αισθητηριακής αντίληψης —μεταβολές που, στο επίπεδο της ιδιωτικής ζωής, βιώνει κάθε διαβάτης μέσα στην κυκλοφορία της μεγαλούπολης και, στο ιστορικό επίπεδο, κάθε σημερινός πολίτης.

29. Όπως και για τον ντανταισμό, έτσι και για τον κυβισμό και τον φουτουρισμό, ο κινηματογράφος μας επιτρέπει να βγάλουμε σημαντικά συμπεράσματα. Και οι δύο εμφανίζονται σαν ελλιπείς προσπάθειες της τέχνης να προσαρμοστεί στη διεύδυση της μηχανής στην πραγματικότητα. Οι σχολές αυτές, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, επιχείρησαν την προσπάθειά-τους όχι με την αξιοποίηση της μηχανής για την καλλιτεχνική απόδοση της πραγματικότητας, αλλά μ' ένα είδος σύμμιξης απεικονισμένης πραγματικότητας και απεικονισμένης μηχανής. Τον κύριο ρόλο στον κυβισμό τον παίζει η σύλληψη της κατασκευής αυτής της μηχανής, που βασίζεται στην οπτική· στον φουτουρισμό η σύλληψη των λειτουργιών αυτής της μηχανής, που εκδηλώνονται με τη γοργή ροή της κινηματογραφικής ταινίας.

30. GEORGES DUHAMEL, στο πιο πάνω, σελ. 58.

31. Εδώ, ιδίως αν πάρουμε υπόψη τα κινηματογραφικά επίκαιρα, των οποίων η προπαγανδιστική σημασία δεν είναι δυνατό να υποτιμηθεί, υπάρχει ένα σημαντικό τεχνικό δεδομένο. Η αναπαραγωγή των μαζών εβνοει ιδιαίτερα τη μαζική αναπαραγωγή. Στις μεγάλες πομπές, τις γιγαντιαίες συγκεντρώσεις, στις μαζικές αθλητικές εκδηλώσεις και στον πόλεμο, που προσφέρονται σήμερα συλλήβδην σαν βόρα στη μηχανή λήψης, η μάζα κοιτάει τον εαυτό-της κατά πρόσωπο. Το γεγονός αυτό, που η βαρύτητά-του δεν χρειάζεται να τονιστεί, σχετίζεται στενότερα με την τεχνική της αναπαραγωγής ή της λήψης. Σε γενικές γραμμές οι κινήσεις της μάζας παρουσιάζονται στη μηχανή σαφέστερα απ' ό,τι στο βλέμα. Αρχηγοί εκατοντάδων χιλιάδων φαίνονται καλύτερα από ψηλά. Ακόμα κι αν αυτή η θέαση από ψηλά είναι εξίσου προσεχτική στο μάτι όσο και στη μηχανή, εντούτοις η εικόνα που αποκομίζει το μάτι δεν είναι δυνατό να μεγεθυνθεί, όπως η κινηματογραφική εικόνα. Αυτό σημαίνει πως οι κινήσεις της μάζας, καθώς επομένως κι ο πόλεμος, αποτελούν μια ιδιαίτερα πρόσφορη για τη μηχανή μορφή της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

32. LA STAMPA TORINO.

## B' ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ



Η ομίχλη που σκεπάζει τις απαρχές της φωτογραφίας δεν είναι τόσο πυκνή όσο αφη που καλύπτει το ξεκίνημα της τυπογραφίας· είναι ίσως πιο φανερό απ' όσο γι' αφη την τελεφταία πως η ώρα για την εφέβρεσή-της είχε έρθει και πως αφο το είχαν νιώσει περισσότεροι απο ένας άνθρωποι· άνδρες, που ανεξάρτητα ο ένας απ' τον άλλο επιδίωκαν τον ίδιο στόχο: να καθηλώσουν τις εικόνες που παράγονται στην CAMERA OBSCURA (σκοτεινο θάλαμο) και που ήσαν γνωστές το αργότερο απ' την εποχή του Λεονάρντο ντα Βίντσι. Όταν, έπειτα απο προσπάθειες πέντε χρόνων περίπου, ο Νιεπς και ο Νταγκερ το κατάφεραν αφο ταφτόχρονα, το κράτος, εβνοούμενο απο νομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι δυο εφεβρέτες σχετικά με το δίπλωμα εβρεσιτεχνίας, πήρε στα χέρια-του την υπόθεση και, αποζημιώνοντάς-τους, τη δημοσιοποίησε. Έτσι δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για μια διαρκώς επιταχυνόμενη εξέλιξη, που για πολυ καιρο απέηλειε κάθε ματια προς τα πίσω. Η συνέπεια ήταν πως τα ιστορικά ή, αν θέλει κανείς, φιλοσοφικά ερωτήματα, που ανακύπτουν απ' την άνοδο και την παρακμή της φωτογραφίας, επι δεκαετίες έμειναν απαρατήρητα. Κι αν σήμερα αρχίζουν να συνειδητοποιούνται, αφο οφείλεται σε μια πολυ συγκεκριμένη αιτία. Η πρόσφατη φιλολογία ασχολείται με το εντυπωσιακο γεγονός πως η ακμή της φωτογραφίας —η δραστηριότητα του Χιλ και του Κάμερον, του Ουγκω και του Νανταρ— συμπίπτει με την πρώτη-της δεκαετία. Αφη όμως είναι η δεκαετία που προηγήθηκε απ' τη βιομηχανοποίησή-της. Όχι πως ακόμα και σ' αφη την πρώιμη φάση αετονύχηδες και τσαρλατάνοι δεν σφετερίστησαν την καινούργια τεχνική για εμπορικούς σκοπους· το έκαναν, και μάλιστα μαζικά. Αλα αφη η πρακτική βρισκόταν πιο κοντα στα κόλπα της εμποροπανήγυρης, όπου η φωτογραφία έχει ίσαμε σήμερα το τσαντέρι-της, παρα της βιομηχανίας. Η τελεφταία αφη δεν κατέκτησε το πεδίο παρα με τη φωτογράφιση των επισκεπτηρών, που ο πρώτος παράγωγός-τους είναι χαρακτηριστικο πως έ-



γινε εκατομυριοῦχος. Δεν θα έπρεπε να απορει κανεις αν οι φωτογραφικες πρακτικες, που σήμερα για πρώτη φορά μας κάνουν να στρέψουμε το βλέμα σ' εκείνη την προ-βιομηχανική άνθηση, συνδέονται έμεσα με τον κλονισμό της καπιταλιστικής βιομηχανίας. Αφτο όμως δεν σημαίνει καθόλου πως είναι έφκολο να επωφεληθούμε απ' τη γοητεία των εικόνων, που μας προσφέρουν οι πρόσφατες ωραίες επανεικδοσεις παλιων φωτογραφιων (1), για να εμβαθύνουμε πραγματικά στην ουσία-τους. Οι προσπάθειες για τη θεωρητική επεξεργασία του θέματος είναι υπερβολικά υποτυπώδεις. Κι όσες συζητήσεις κι αν έγιναν σχετικά τον περασμένο αιώνα, ουσιαστικά δεν κατάφεραν ν' απαλλαγουν απ' το εφτράπελο σχήμα, με το οποίο μια σωβινιστική φυλάδα, η LEIPZIGER STADTANZEIGER (Κήρυξ της Λειψίας), θεώρησε αναγκαίο να εκστρατέψει εγκαιρα ενάντια σ' αυτή την εκ Γαλλίας τέχνη του διαβόλου. "Το να θέλει κανεις να καθηλώσει φεβγαλέα ειδώλα", διαβάζουμε εκεί, "δεν είναι μόνον ακατόρθωτο, όπως απέδειξαν εμπεριστατωμένες γερμανικες έρεβνες, αλα ακόμα κι η επιθυμία να επιχειρήσει κανεις κάτι τέτοιο είναι βλασφημία προς τον Θεο. Ο άνθρωπος πλάστηκε κατ' εικόνα και ομοίωση του Θεου, και η εικόνα του Θεου δεν μπορεί να καθηλωθεί με καμία ανθρώπινη μηχανή. Το πολυ ο θεός καλλιτέχνης έχει το δικαίωμα, κινούμενος απο ουράνια έμπνευση, να τολμήσει ν' αποδώσει τα θεανθρώπινα χαρακτηριστικά, σε στιγμή ύψιστης έξαρσης, υπακούοντας στην ανώτερη επιταγή της μεγαλοφυίας-του, χωρίς καμία βοήθεια απο μηχανες". Εδω παρουσιάζεται με όλο το βάρος της χοντροκοπιάς-της η πρωτόγονη έννοια περι τέχνης, για την οποία κάθε στάθμιση του τεχνικού παράγοντα είναι ξένη και η οποία με την προκλητική εμφάνιση της καινούργιας τεχνικής αισθάνεται πως ήρθε το τέλος-της. Κι ωστόσο μ' αυτήν ακριβώς τη φετιχιστική, εκ θεμελιών αντι-τεχνική έννοια περι τέχνης οι θεωρητικοί της φωτογραφίας επιχειρούσαν επι εκατο σχεδον χρόνια την ανάλυση, χωρίς φυσικά να καταλήξουν στο παραμικρο αποτέλεσμα. Γιατι δεν έκαναν τίποτ' άλλο απ' το να υπερασπίζονται τον φωτογράφο μπροστα στη δικαστική έδρα που αφτός ανέτρεψε. Εντελως άλλο πνέβμα διαπνέει την έκθεση, με την οποία ο φυσικός Αραγκο παρουσιάστηκε μπροστα στη βουλή των αντιπροσώπων σαν συνήγορος της εφέβρεσης του Νταγκερ στις 3 Ιουλίου 1839. Το ωραίο σ' αφτο το λόγο είναι πώς καταφέρνει ν' αγκαλιάσει όλες τις πλευρες της ανθρώπινης δραστηριότητας. Το πανόραμα που αποκαλύπτει είναι αρκετα μεγάλο για να κάνει να φαίνεται ασήμαντη η αμφιβολή υπεράσπιση της φωτογραφίας απέναντι στη ζωγραφική, που δήθεν ενυπάρχει στην πρώ-

τη, και ν' αφήνει μάλον να διαφανει η πραγματική εμβέλεια της εφέβρεσης. "Αν οι εφεβρέτες ενός καινούργιου οργάνου", είπε ο Αραγκο, "το χρησιμοποιουν για την παρατήρηση της φύσης, τα όσα προσδοκουν απ' αφτο είναι φιλοπράγματα σε σύγκριση με τη σειρά των επακόλουθων ανακαλύψεων, που θα προέλθουν απο τούτο το όργανο". Διαγράφοντας μια πλατεία τροχία ο λόγος αφτος περιβάλλει ολόκληρο το πεδίο της καινούργιας τεχνικής, απ' την αστροφυσική ως τη φιλολογία: πλάι στην προοπτική της φωτογράφησης των άστρων βρίσκεται η ιδέα να φωτογραφηθεί ένας κώδικας των αιγυπτιακών ιερογλυφικών.

Οι φωτογραφίες του Νταγκερ ήσαν ιωδιωμένες πλάκες αργύρου, που εξετίθεντο στο φως μέσα στον σκοτεινο θάλαμο και που έπρεπε να τις στρέψει κανεις πέρα-δώθε ώπου, στον κατάλληλο φωτισμο, ν' αναγνωρίσει πάνω σ' αφτες μια υπόκριζη εικόνα. Ήσαν σπάνιο είδος, το 1839 πλήρωνε κανεις κατα μέσο όρο 25 χρυσά φράγκα για μια πλάκα. Όχι σπάνια φυλάγονταν σε κοσμηματοθήκες σαν στολίδια. Στα χέρια όμως μερικών ζωγράφων μετατράπηκαν σε τεχνικά βοηθήματα. Όπως εβδομήντα χρόνια αργότερα ο Ουτρίλο έφτιαχνε γοητευτικές απόψεις των σπιτιων της περιμετρικής ζώνης του Παρισιου όχι εκ του φυσικου, αλα απο καρτοποσταλ, έτσι κι ο άγγλος προσωπογράφος Νταϊβιντ Οκτάβιους Χιλ, που στην εποχή-του εκτιμούνταν πολυ, πήρε σαν βάση για μια τοιχογραφία με θέμα την πρώτη γενική σύνοδο της οικωτσέζικης Εκκλησίας το 1843 μια μεγάλη σειρά απο φωτογραφίες προσώπων. Αλα τις φωτογραφίες αφτες τις τράβηξε ο ίδιος. Κι αφτες ακριβως οι φωτογραφίες —βοηθήματα χωρίς καλλιτεχνικες απαιτήσεις, προορισμένα για εσωτερική χρήση— είναι που έγραψαν στην ιστορία το όνομά-του, ενω σαν ζωγράφος ξεχάστηκε. Βέβαια, ορισμένες σπουδες μας οδηγουν βαθύτερα στην καινούργια τεχνική απ' ό,τι οι σειρες αφτων των πορτραίτων: εικόνες ανάνυμων ανθρώπων, όχι πορτραίτα. Τέτοια πρόσωπα υπήρχαν απο παλια στους ζωγραφικούς πίνakes. Αν οι πίνakes αφτοι ήσαν ιδιοκτησία μιας οικογένειας, ρωτούσε κανεις πότε-πότε ποιον παρίσταναν. Έπειτα όμως απο δυο-τρεις γενιες το ενδιαφέρον αφτο έσβηνε: οι πίνakes, όταν επιβιώνουν, επιβιώνουν μόνο σαν μαρτυρία για την τέχνη εκείνου που τους φιλοτέχνησε. Στη φωτογραφία όμως συναντάμε κάτι καινούργιο και παράξενο: σ' εκείνη την ψαροπούλα απ' το Νιου Χαϊθβεν, που χαμηλοβλέπει με τόσο ράθυμη, ξεπλανέφτρα ντροπαλοσύνη, μένει κάτι που δεν περιορίζεται να είναι μια μαρτυρία για την τέχνη του φωτογράφου Χιλ, κάτι που δεν μπο-



ρεις να το εξαναγκάσεις να σωπάσει, καθώς ρωτάει επιτακτικά για τ' όνομα αφής που έζησε κάποτε, αφής που κι εδώ είναι ακόμα υπαρκτή και δεν θα θελήσει ποτέ να περάσει ολότελα στην "τέχνη". "Και ρωτώ: πώς των μαλιών τούτων η χάρη/ και τούτης της ματίας αιχμαλώτισε αλοτινες υπάρξεις: / πώς τούτο δω το στόμα, με πόθο φιλημένο / χωρίς σκοπο πια σαν καπνος δίχως φλόγα αργοσαλέβει". Ή ας κοιτάξουμε τη φωτογραφία του Ντωταντε, του φωτογράφου, του πατέρα του ποιητή, απ' την εποχή που ήταν αραβωνιασμένος με τη γυναίκα εκείνη, που κάποια μέρα, λίγο μετά τη γέννηση του έκτου-της παιδιού, τη βρήκε να κεύτεται στην κρεβατοκάμαρα του σπιτιού-του στη Μόσχα με κομμένες τις αρτηρίες. Τη βλέπουμε εδώ πλάι-του, αψος φαίνεται να την κρατάει· το βλέμα-της όμως τον προσπερνάει, προσηλωμένο σ' ένα δυσούωνο μακρino σημείο. Αν εμβαθύνει κανείς αρνεται σε μια τέτοια φωτογραφία, αντιλαμβάνεται κι εδώ πόσο οι αντιθέσεις συναντιούνται: η ακριβέστερη τεχνική μπορεί να δώσει στα προϊόντα-της μια τέτοια μαγική αξία, που ποτέ δεν μπορεί να έχει για μας ένας ζωγραφικός πίνακας. Σε πείσμα όλης της επιτηδεϊότητας του φωτογράφου κι όλου του προσχεδιασμού στη στάση του μοντέλου-του, ο παρατηρητής αισθάνεται την ανατανύκτη ανάγκη ν' αναζητήσει σε μια τέτοια φωτογραφία τον μικρούλη σπινθήρα της σύμπτωσης, του "εδώ και τώρα", με τον οποίο η πραγματικότητα "αψάλισε" κατά κάποιο τρόπο τον εικονικό χαρακτήρα, ψάχνει να βρει την αόρατη θέση, όπου σ' εκείνο το απο καιρο περασμένο πια λεπτο φωλιάζει ακόμα και σήμερα το μελούμενο, και μάλιστα τόσο έβγλωτα ώστε, πισωκοιτάζοντας, μπορούμε να το ανακαλύψουμε. Η φύση που μιλάει στην κάμερα είναι άλη απ' αφή που μιλάει στο μάτι· είναι διαφορετική κυρίως για τον λόγο πως στη θέση ενός χώρου, που διυφαίνεται με το συνειδητό του ανθρώπου, μπαίνει ένας χώρος που διυφαίνεται με το ασυνειδητό-του. Όσο συνηθισμένο κι αν είναι να συνειδητοποιεί κανείς, έστω και χοντρίνα, π.χ. το βάδισμα των ανθρώπων, ωστόσο σίγουρα δεν ξέρει τίποτα για τη στάση-τους στο κλάσμα του δεφτερολέπτου που γίνεται ο διασκελισμός. Η φωτογραφία με τα βοηθητικά-της μέσα: το ρελαντι, τις μεγεθύνσεις, του το αποκαλύπτει. Του δίνει πληροφορίες για το οπτικά ασύνειδο, όπως η ψυχανάλυση του δίνει πληροφορίες για το ενστικτικά ασύνειδο. Δομικά πλέγματα, κυταρικοί ιστοί, που απασχολούν την τεχνική, την ιατρική —όλα αυτά είναι στην κάμερα καταρχήν πιο οικεία απ' όσο ένα ωραίο τοπίο ή ένα "ζωντανό" πορτραίτο. Ταφτόχρονα όμως η φωτογραφία μας αποκαλύπτει μ' αφο το υλικό τις φυσιογνωμικές απόψεις μικρόκοσμων,

αρνεται σημαδιακων και κρυφων για να βρουν καταφύγιο στις ονειροφαντασίες, τώρα όμως, μεγάλοι και συγκεκριμένοι καθώς έγιναν, για να καταδείξουν πως η διαφορά ανάμεσα στην τεχνική και τη μαγεία είναι πέρα για πέρα μια ιστορική μεταβλητή. Έτσι, ο Μπλόσφελντ (2), με τις εκπληκτικές φωτογραφίες φυτών που τράβηξε, μας αποκαλύπτει στα πολυκόμια παλαιότερες μορφές κιδώνων, στη στρουθιόπτερη την ποιμαντορική ράβδο, στον μεγεθυμένο κατά δέκα φορές βλαστο της καστανίας και του σφένδαμνου τότεμ σκαλισμένα σε δέντρα, στο νεράγκιθο γοθικά ποικίλα. Γι' αφο και τα φωτομοντέλα ενός Χιλ δεν απείχαν πολυ απ' την αλήθεια, όταν "το φαινόμενο της φωτογραφίας" τους ήταν ακόμα "ένα μεγάλο, μυστηριακό βίωμα"· έστω κι αν γι' αφο τούτο το βίωμα δεν ήταν παρα η συνειδηση "ότι στέκεσαι μπροστα σε μια μηχανή, που σ' ελάχιστο χρόνο μπορεί να φτιάξει μια εικόνα του ορατου περιβάλλοντος, μια εικόνα που μοιάζει τόσο ζωντανή και πραγματική όσο κι η ίδια η φύση". Έχει λεχτεί για τον φακο του Χιλ ότι διατηρεί κάποια διακριτική επιφυλακτικότητα. Αλα και τα μοντέλα-του δεν είναι λιγότερο επιφυλακτικά· διατηρούν μια κάποια συστολή μπροστα στον φακο, και η συνταγή ενός κατοπινου φωτογράφου της εποχής της ακμής: "Μην κοιτάς ποτε τον φακο", θα μπορούσε νάχει βγει απ' τη δική-τους συμπεριφορά. Πόση αντίθεση μ' εκείνο το "σε κοιτάνε", που αφορα φωτογραφίες ζώνων, ανθρώπων ή μωρων, που παρεμβάλλει με τόσο βρώμικο τρόπο τον αγοραστή και στο οποίο δεν μπορεί ν' αντιταχτεί τίποτα καλύτερο απ' τα λόγια του ηλικιωμένου Ντωταντε για τη νταγνεροτυπία: "Στην αρχή δεν τολμούσε κανείς να κοιτάξει για πολυ τις πρώτες φωτογραφίες που έφτιαχνε. Φοβόταν μπροστα στην εφκρίνεια αψων των ανθρώπων και νόμιζε πως τα μικροσκοπικά πρόσωπα που ήσαν πάνω στην εικόνα μπορούσαν να τον δουν, τόσο πολυ σάστιζε κανείς με τη σπάνια εφκρίνεια και τη σπάνια φυσικότητα των πρώτων νταγνεροτυπιων".

Οι πρώτοι φωτογραφημένοι άνθρωποι εμφανίζονταν στο οπτικό πεδίο της φωτογραφίας "ανεπλήπτοι", ή καλύτερα "ανεπίγραφοι". Οι εφημερίδες ήσαν ακόμα αντικείμενα πολυτελείας, που σπάνια αποικούσε κανείς αγοράζοντάς-τις και πιο πολυ τις διάβαζε στα καφεενεία, η φωτογραφική διαδικασία δεν είχε ακόμα γίνει οργανό τους, ελάχιστοι ακόμα άνθρωποι έβλεπαν τ' όνομά-τους τυπωμένο. Το ανθρώπινο πρόσωπο περιβαλόταν απο μια σιωπή, πάνω στην οποία αναπαρόταν το βλέμα. Με δυο λόγια, όλες οι δυνατότητες αψής της προσωπογραφικής τέχνης βασίζονται στο γεγονός πως



δεν υπήρχε ακόμα η επαφή ανάμεσα στην επικαιρότητα και τη φωτογραφία. Πολλά φωτογραφικά πορτραίτα έγιναν απ' τον Χιλ στο νεκροταφείο Γκρέυφραϊαρς του Εδιμβούργου — τίποτα δεν είναι πιο χαρακτηριστικό γι' αυτή την πρώιμη εποχή απ' το πόσο τα μοντέλα ήσαν εναρμονισμένα με το περιβάλλον του νεκροταφείου. Και πραγματικά, σύμφωνα με μια φωτογραφία που έφτιαξε ο Χιλ, το νεκροταφείο αφτο είναι σαν ένας εσωτερικός χώρος, ένας απόμερος, περιφραγμένος χώρος, όπου, ακουμπώντας πάνω σε πυρίμαχα, τείχη, μνήματα ξεφυτρώνουν απ' το γρασίδι, κούφια σαν τζάνια, που στο εσωτερικό-τους αντι για φλόγες υπάρχουν επιγραφές. Ποτε όμως αφτος ο τόπος δεν θα μπορούσε ν' ασκήσει αφτη την επίδραση, αν η επιλογή-του δεν είχε γίνει για τεχνικούς λόγους. Η μικρότερη φωτοεβασίθισή των πρώτων φωτογραφικών πλανων α-παιτούσε να εκτεθούν επι πολυ χρόνο σε φυσικό φως. Γι' αφτο, το πρόσωπο που επρόκειτο να φωτογραφηθεί ήταν σκόσιμο να βρούκε-ται σ' ένα τόπο όσο γινόταν πιο απόμερο, όπου τίποτα δεν εμπό-διζε την ήρεμη περισυλογη. "Η σύνθεση της έκφρασης, που κα-τορθώνεται με το να μένει το μοντέλο επι πολυ χρόνο ακίνητο", λέει ο Όρλιχ για την πρώιμη φωτογραφία, "είναι ο κύριος λόγος που οι φωτογραφίες αφτες, πλάι στην απλότητά-τους που θυμίζει περίτεχνα σχεδιασμένα ή ζωγραφισμένα πορτραίτα, ασκουν στον παρατηρητή εντονότερη και διαρκέστερη επίδραση παρα οι νεότε-ρες φωτογραφίες". Η ίδια η διαδικασία έκανε τα μοντέλα να μην αποσπώνται απ' τη στιγμή, αλα ν' αποροφώνται απ' αφτη· κατα τη μεγάλη διάρκεια αφτων των λήψεων "δένονταν" κατα κάποιο τρό-πο με την εικόνα κι έτσι έρχονταν σε απόλυτη αντίθεση με το θέαμα που παρουσιάζει ένα φωτογραφικό στιγμιότυπο, που αντι-στοιχεί στο καινούργιο εκείνο περιβάλλον, όπου, όπως πετυχημένα παρατήρησε ο Κρακόουερ, απ' το ίδιο κλάσμα του δευτερολέπτου που διαρκει η φωτογράφιση εξαρτάται "το αν ένας αθλητής θα γί-νει τόσο διάσημος ώστε να τον απαθανατίσουν οι φωτογράφοι για λογαριασμό των περιοδικων". Τα πάντα σ' αφτες τις πρώτες φωτο-γραφίες ήσαν καμωμένα για να διαρκέσουν· όχι μόνο τα ασύγκριτα συμπλέγματα που σχημάτιζαν οι άνθρωποι — και που η εξαφάνισή τους ήταν σίγουρα ένα απ' τα ασφαλέστερα συμπτώματα γι' αφτο που διαδραματιζόταν στην κοινωνία στο δεύτερο μισό του αιώνα —, αλα ακόμα κι οι πτυχες που σχηματίζει ένα ρούχο σ' αφτες τις φωτογραφίες διαρκουν περισσότερο. Ας κοιτάξουμε το πανωφόρι του Σέλιγγ· μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα πως θα περάσει κι αφτο στην αθανασία· οι μορφές που παίρνει πάνω στο σώμα του κατόχου-του δεν υστερουν απ' τις ρυτίδες στο πρόσωπο αφτου

του τελεφταίου. Κοντολογις, όλα συνηγορουν πως ο Μπέρναρντ φον Μπρεντάνο είχε δίκιο υποθέτοντας "πως ένας φωτογράφος του 1850 στεκόταν στο ίδιο ύψος με το όργανό-του" — για πρώτη και, επι πολυ χρονικό διάστημα, για τελεφταία φορα.

Εξάλου, για να αντιληφτεί κανείς την τεράστια επίδραση της νταγκεροτυπίας την εποχή που ανακαλύφτηκε, πρέπει να πάρει υπόψη-του πως η υπαίθρια ζωγραφική είχε αρχίσει τότε ν' ανοίγει στους πιο προχωρημένους ζωγράφους ολότελα καινούργιες προ-οπτικές. Με τη συναίσθηση πως ακριβώς σ' αφτο το θέμα η φωτο-γραφία έπρεπε να πάρει τη σκυτάλη απ' τη ζωγραφική, ο Αραγιο, ανασκοπώντας ιστορικά τις πρώιμες προσπάθειες του Τζοβάνι Μπα-τίστα Πόρτα, λέει απερίφραστα: "Σ' ό,τι αφορά την εντύπωση, που εξαρτάται απ' την ατελή διαφάνεια της ατμόσφαιράς-μας (και που την έχουν χαρακτηρίσει με την απρόσφορη έκφραση ατμοσφαι-ρική προοπτική), ακόμα κι οι εξασκημένοι ζωγράφοι δεν ελπίζουν πως ο σκοτεινός θάλαμος" — εννοει τις φωτογραφίες που παράγον-ται σ' αφτον — "θα μπορούσε να τους βοηθήσει ν' αποδίδουν με α-κριβεία τις εικόνες". Τη στιγμή που ο Νταγκερ κατάφερε να κα-θελώσει τις εικόνες του σκοτεινού θαλάμου, ο τεχνικός απο-στράτεψε σ' αφτο το σημείο τους ζωγράφους. Όμως το κατεξο-χή θύμα της φωτογραφίας δεν ήταν η τοπιογραφία, αλα η μικρο-προσωπογραφία. Τα πράγματα εξελίχτηκαν τόσο γρήγορα, που γύ-ρο στα 1840 κιάλας οι περισσότεροι απ' τους αναριθμητους προσω-πογράφους έγιναν επαγγελματίες φωτογράφοι, στην αρχή παρε-μπιπτόντως, σε λίγο όμως αποκλειστικά. Εδώ τους χρησίμεψε η πείρα της προηγούμενης δουλειάς-τους, και δεν είναι η καλιτε-χνική, αλα η χειρωνακτική-τους προπαίδεψη αφτη στην οποία χρωστάμε το υψηλό επίπεδο των φωτογραφικών επιδόσεών-τους. Αργα-αργα χάθηκε αφτη η μεταβατική γενιά· ένα είδος βιβλικής εβλογίας φαίνεται πως συνδεδεε εκείνους τους πρώτους φωτο-γράφους: οι Νανταρ, Στέλτσνερ, Πήρσον, Μπαγιαρ πλησίασαν όλοι-τους τα ενενήντα ή εκατο. Στο τέλος όμως εισέβαλαν απο παντού επιχειρηματίες στον χώρο του επαγγελματία φωτογράφου, κι όταν αργότερα καθιερώθηκε το ρετουσάρισμα του αρνητικού, με το οποίο ο κακός ζωγράφος εκδικήθηκε τη φωτογραφία, άρχισε μια απότομη παρακμή του γούστου. Ήταν η εποχή που άρχισαν να γεμίζουν τα φωτογραφικά άλμπουμ. Στα πιο παγερα σημεία του σπιτιού, πάνω σε κονσόλες ή γκεριντον στο σαλόνι, βρισκονταν κατα προτίμηση δερματόδετα άλμπουμ με αποκρουστικά μετάλλια ποικίλματα και χοντρα φύλα επιχρυσωμένα στις άκρες, πάνω στα



οποία φιγουράριζαν, ηλίθια πλαισιωμένες, διάφορες μορφές — ο θεός Αγγελίας και η θεά Μελπομένη, η Πιπίτσα όταν ήταν μικρή, ο μπαμπας πρωτοετής στο πανεπιστήμιο — και τέλος, για να ολοκληρωθεί το αίσχος, κι εμείς οι ίδιοι: σαν Τυρολέζος του σαλονιού, τραγουδώντας με λαρυγγισμούς, κουνώντας το καπέλο προς τα (ψέφτικα) αιώνια χιονισμένα βουνά, ή σαν κομψεβόμενος νάφτης, με τόνα πόδι πάνω στ' άλλο, όπως πρέπει, ακουμπώντας σ' ένα γυαλισμένο στύλο. Η διακόσμηση αφτών των πορτραίτων, με τα υποβαθρά-τους, τα κιγκλιδώματα και τα οβαλ τραπέζια-τους, θυμίζει ακόμα την εποχή που, εξαιτίας της μεγάλης διάρκειας της φωτογράφησης, έπρεπε να δίνουν στα μοντέλα στηρίγματα για να μην κουνιούνται. Αν αρχικά αρκούσαν στηρίγματα για το κεφάλι και υποδοχές για τα γόνατα, σε λίγο ακολούθησαν κι όλα εξαρτήματα, που υπήρχαν και σε διάσημους πίνακες και γι' αυτό δεν μπορούσαν παρα να είναι καλλιτεχνικά. Στην αρχή ήταν η κολώνα ή η κουρτίνα. Στη δεκαετία του 1860 ικανότεροι άνθρωποι αναγκάστηκαν να στραφούν ενάντια σ' αυτά τα εξαμβλώματα. Έτσι, σ' ένα ειδικό αγγλικό περιοδικό της εποχής διαβάζουμε: "Στους ζωγραφικούς πίνακες η κολώνα έχει μια πειστικότητα, ο τρόπος όμως που χρησιμοποιείται στη φωτογραφία είναι παράλογος, αφού συνήθως στέκει πάνω σ' ένα χαλί. Κανένας δεν είναι δυνατό να πιστέψει πως οι μαρμαρίνες ή πέτρινες κολώνες χτίζονται μ' ένα χαλί για θεμέλιο". Εκείνη την εποχή ξεφύτρωσαν τα ατελώς με τις ταπετσαρίες και τους φοινικές-τους, τους γκομπλέν και τα καβαλέτα-τους, που επαμφοτερίζανε μεταξύ θανατικής εκτέλεσης και απαθανάτισης, μεταξύ θαλάμου βασιανιστηρίων και αίθουσας του θρόνου και που ένα ανατριχιαστικό παράδειγμά-τους αποτελεί μια φωτογραφία του Κάφκα όταν ήταν παιδί. Ντυμένο με μια στενή, σχεδόν εξεφτελιστική, παραφορτωμένη με σειρήνια παιδική φορεσιά το εξάχρονο περίπου αγοράκι στέκει στη μέση ενός τοπίου που θυμίζει θερμοκήπιο. Στο βάθος υψώνονται φοινικόδεντρα. Και λες κι ήθελαν να κάνουν αφτούς τους ταπετσαρισμένους τροπικούς ακόμα πιο αποπνιχτικούς, το μοντέλο κρατάει στο αριστερό χέρι ένα γιγαντιαίο καπέλο με πλατύ μπορ, σαν κι αυτά που έχουν οι Ισπανοί. Το αγοράκι θα εξαφανιζόταν σίγουρα μέσα σ' αυτή τη διαρύθμιση, αν τα ανεύπτα θλιμένα μάτια-του δεν κυριαρχούσαν σ' αυτό το μοιραίο τοπίο.

Η φωτογραφία αυτή, με την απέραντη θλίψη-της, διαφέρει απ' τις πρώτες φωτογραφίες, όπου οι άνθρωποι δεν κοίταζαν τον κόσμο ξεκομμένοι και ξεχασμένοι απ' το Θεό, όπως εδώ το αγοράκι. Υ-

πήρχε γύρω-τους μια αίγλη, ένα μέσο που δίνει στο βλέμα-τους, καθώς διασχίζει αυτό το μέσο, την πληρότητα και τη σιγουριά του. Είναι ολοφάνερο και πάλι το τεχνικό αντίστοιχο αυτού του γεγονότος: έγκειται στην απόλυτη συνέχεια απ' το πιο ζωηρό φως ως την πιο σκοτεινή σκιά. Ας σημειωθεί ότι κι εδώ επιβεβαιώνεται ο νόμος της προαναγγελίας νεότερων επιτεβγμάτων απ' την παλιότερη τεχνική, καθώς η παλιά προσωπογραφία προκάλεσε, πριν απ' την παρακμή-της, μια χωρίς προηγούμενο άνθηση του μετζο-τίντο\*. Βέβαια, το μετζοτίντο ήταν μια τεχνική που μόνον αργότερα συνδέθηκε με την καινούργια φωτογραφική τεχνική. Όπως στις εικόνες που παράγονται με την τεχνική του μετζοτίντο, έτσι και στις φωτογραφίες του Χιλ το φως ξεπροβάλλει αιγα-αιγα απ' το σκοτάδι: ο Όρλικ μιλάει για την "αρμονική κατανομή του φωτισμού", που οφείλεται στη μεγάλη διάρκεια της έκθεσης της πλάκας στο φως και προσδίδει "σ' αυτές τις πρώτες φωτογραφίες το μεγαλείο-τους". Κι ανάμεσα στους σύγχρονους αυτής της εφεύρεσης, ήδη ο Ντελαρος σημείωσε την "πρωτόφαντη, θεσπέσια" γενική εντύπωση "που δεν διαταράσσει καθόλου την ηρεμία των μαζών". Αφτά για τα τεχνικά αίτια του φαινομένου της αίγλης. Ιδιαίτερα μερικές ομαδικές φωτογραφίες συντηρούν ένα χαρούμενο πνέμα συλογιστικότητας, όπως αυτό λάμπει για ένα σύντομο χρονικό διάστημα πάνω στην πλάκα, προτού χαθεί με την "αφθηνική φωτογραφία". Είναι αυτός ο φωτεινός κύβλος, που μερικές φορές υποδηλώνεται όμορφα και πετυχημένα απ' το παλιομοδίτικο οβαλ σχήμα των φωτογραφιών. Γι' αυτόν τον λόγο θα παρερμήνευε κανείς αυτά τα αρχέτυπα της φωτογραφίας αν τόνιζε την καλλιτεχνική τελειότητα ή το γούστο-τους. Οι φωτογραφίες αυτές γενήθηκαν σε χώρους, στους οποίους ο φωτογράφος που έστεκε αντιμέτωπος με τον πελάτη ήταν πριν απ' όλα ένας τεχνικός της πιο πρόσφατης σχολής, αλα ο πελάτης που έστεκε αντιμέτωπος με τον φωτογράφο ήταν μέλος μιας ανερχόμενης κοινωνικής τάξης με μια αίγλη, που είχε διεισδύσει ως τις δίπλες του αστικού κουστουμιού ή του λαιμοδέτη. Γιατί βέβαια αυτή η αίγλη δεν είναι απλώς προϊόν μιας πρωτόγονης κάμερας. Πολύ περισσότερο σ' εκείνη την πρώτη περίοδο το αντικείμενο ανταποκρινόταν

\* Πρόκειται για μια παραλλαγή της χαλκογραφίας, κατά την οποία η πλάκα, όπου είναι χαραγμένη η εικόνα, επεξεργάζεται μ' οξεία και κατόπιν, μ' ένα ξέστρο, αποξέεται η γύρω απ' την εικόνα μάζα του μετάλλου. Με τη μέθοδο αυτή επιτυγχάνεται καλύτερα, κατά την εκτύπωση, η φωτοσκόπηση των αντικειμένων. (ΣτΜ)



στην τεχνική, ακριβώς όπως στην περίοδο της παρακμής που ακολουθήσε διαχωρίστηκε απ' αυτήν. Πολύ σύντομα, δηλαδή, η προχωρημένη οπτική διέθετε όργανα που υπερνικούσαν εντελώς το σκοτάδι και απεικόνιζαν τα φαινόμενα σαν καθρέφτες. Ωστόσο, στην περίοδο μετά το 1880 οι φωτογράφοι θεώρησαν καθήκον τους να φεβδομιμηθούν αυτή την αγγλία, που με την εκτόπιση του σκοταδίου χάρη σε ισχυρότερους φακούς εκτοπίστηκε κι αυτή απ' τη φωτογραφία, όπως εκτοπίστηκε κι απ' την πραγματικότητα εξαιτίας του όλο και μεγαλύτερου εκφυλισμού της ιμπεριαλιστικής αστικής τάξης, να φεβδομιμηθούν λοιπόν αυτή την αγγλία μ' όλες τις τέχνες του ρετούς, προπάντων όμως με το λεγόμενο όφσετ. Έτσι έγινε της μόδας, ιδιαίτερα στο στυλ "Γιούγκεντ"★, ένα μοδύρωμα που διακοπτόταν από τεχνητές αντάβγειες σε πείσμα όμως αυτού του λυκόφωτος διαμορφωνόταν όλο και καθαρότερα μια πόζα, που η ακαμψία-της πρόσδινε πόσο ανίσχυρη ήταν εκείνη η γενία απέναντι στην τεχνολογική πρόοδο.

Κι ωστόσο, ο αποφασιστικός παράγοντας στη φωτογραφία είναι πάντα η σχέση του φωτογράφου με την τεχνική-του. Ο Καμλ Ρεχτ περιέγραφε αυτή τη σχέση με μια ωραία εικόνα. "Ο βιολιστής", λέει, "πρέπει πρώτα να σχηματίζει τον ήχο, πρέπει να τον αναζητήσει, να τον βρει αστραπιαία, ο πιανίστας χτυπάει το πλήκτρο κι αντηχεί ο ήχος. Το όργανο βρίσκεται στη διάθεση και του ζωγράφου και του φωτογράφου. Τα σχέδια και τα χρώματα του ζωγράφου αντιστοιχούν στη διαμόρφωση του ήχου απ' τον βιολιστή· ο φωτογράφος μαζί με τον πιανίστα υπερέχει ως προς το μηχανικό στοιχείο, που είναι υποταγμένο σε περιοριστικούς νόμους, οι οποίοι για τον βιολιστή δεν είναι καθόλου το ίδιο δεσμευτικοί. Κανένας Παντερέβσκι δεν θα δρέψει ποτέ τη δόξα που έδρεψε ένας Παγκανίνι, δεν θ' ασκήσει ποτέ τη σχεδόν μυθική γοητεία που εκείνος άσκησε". Αλλά, για να μείνουμε στην παρομοίωση, υπάρχει ένας Μπουζόνι της φωτογραφίας, κι αυτός είναι ο Ατζε. Κι οι δύο ήταν βιρτουόζοι, ταφτόχρονα όμως και πρωτοπόροι. Η χωρίς προηγούμενο αφοσάωση στο έργο-τους, σε συνδυασμό με τη μέγιστη ακρίβεια, είναι κοινή και στους δύο. Ακόμα και στα χαρακτηριστικά-τους υπάρχει συγγένεια. Ο Ατζε ήταν ένας ηθο-

★ Το στυλ Γιούγκεντ (JUGENDSTIL) ήταν μια τεχνοτροπία γύρω στα 1900, που χρησιμοποίησε για διακοσμητικούς σκοπούς στυλιζαρισμένες μορφές φυτών. Ονομάστηκε έτσι απ' το περιοδικό JUGNED (Νιάτα), που έβγαλνε τότε στο Μόναχο και που χρησιμοποίησε τέτοιου είδους παραστάσεις. (Σ.Τ.Μ)

ποιος που, αδιασμέστος απ' το επάγγελμά-του, πέταξε τη μάζα κι ύστερα βάλθηκε να ξεμασκαρέψει και την πραγματικότητα. Έζησε στο Παρίσι φτωχός και άσημος, τις φωτογραφίες-τους τις πουλούσε όσο-όσο στους ρέκτες, που δεν μπορούσαν να είναι λιγότερο εκεντρικοί απ' αυτόν, και πέθανε πριν λίγο καιρό, αφήνοντας ένα έργο από τέσσερις χιλιάδες και πάνω φωτογραφίες. Η Μπέρενις Άμποτ απ' τη Νέα Υόρκη μάζεψε αυτές τις φωτογραφίες, κι ένα απάνθισμα απ' αυτές κυκλοφορεί τούτη την εποχή σ' έναν θαβμάσιο τόμο (3), που εξέδωσε ο Καμλ Ρεχτ. Η σύγχρονη δημοσιογραφία "δεν ήξερε τίποτα για τον άνθρωπο, που συνήθως τριγύριζε με τις φωτογραφίες-του στα ατελίες, τις πούλαγε για λίγες πενταροδεκάρες, συχνά στην τιμή μιας από κείνες τις καρτ ποστάλ, που γύρω στα 1900 έδειχναν τόσο όμορφη την πόλη, βυθισμένη σε μια γαλάζια νύχτα, μ' ένα ρετουσαρισμένο φεγγάρι. Έφτασε στον Πόλο της ύψιστης δεξιοτεχνίας· αλα με την οργισμένη μαεστρία ενός μεγάλου δεξιοτέχνη, που ζει πάντοτε στη σκία, παρέλειψε να στήσει εκεί τη σημαία-του. Έτσι μπορεί να πιστέβουν μερικοί πως ανακάλυψαν τον Πόλο, που πριν απ' αυτούς πάτησε ο Ατζε". Πράγματι: οι φωτογραφίες του Παρισίου που τράβηξε ο Ατζε είναι οι πρόδρομοι της σουρεαλιστικής φωτογραφίας· προφυλακή της μοναδικής πραγματικά μεγάλης στρατίας που μπόρεσε να κινητοποιήσει ο σουρεαλισμός. Είναι ο πρώτος που απολυμαίνει την αποπνιχτική ατμόσφαιρα, που άπλωσε η συμβατική προσωποφωτογραφία της εποχής της παρακμής. Καθαρίζει αυτή την ατμόσφαιρα, την ξεκαθαρίζει μάλιστα: εισάγει την απελευθέρωση του αντικειμένου απ' την αγγλία, που είναι η πιο αδιαμφισβήτητη θετική υπηρεσία που πρόσφερε η νεότερη σχολή των φωτογράφων. Όταν το "Μπιφουρ" ή το "Βαριετέ", πρωτοπορικά περιοδικά, παρουσιάζουν μερικές λεπτομέρειες μονάχα με τον τίτλο "Ουεστμίνστερ", "Λίλη", "Αμβέρσα" ή "Μπρεσλάου", τότε ένα μέρος από ένα κιγκιλιδωμά, τότε μια γυμνή δεντροκορφή, που τα κλαδιά-της πέφτουν μπροστά σ' ένα φανοστάτη, άλλοτε πάλι έναν πυρμάχο τοίχο ή έναν πολυέλαιο μ' ένα σωσίβιο, πάνω στο οποίο είναι γραμμένο τ' όνομα της πόλης, όλα αυτά δεν είναι παρα φιλολογικές αξιοποιήσεις μοτίβων που ανακάλυψε ο Ατζε. Αναζητούσε το κρυμμένο και αφανές, κι έτσι εικόνες σαν κι αυτές στρέφονται ενάντια στον εξωτικό, πομπώδη, ρομαντικό ήχο των ονομάτων των πόλεων· ρουφάνε την αγγλία απ' την πραγματικότητα σαν να ρουφάνε νερό από ένα βυθιζόμενο πλοίο. — Τί είναι η αγγλία; Ένα αλόκοτο πλέγμα μεταξύ χώρου και χρόνου: ανεπανάληπτο δράμα ενός χώρου που φαίνεται μακρινός, όσο κοντινός κι



αν είναι. Όταν ένα καλοκαιριάτικο απομεσήμερο κοιτάζουμε ακίνητοι μια οροσειρα στον ορίζοντα ή ένα κλαρι, που ρίχνει πάνω μας τη σκιά-του, ώπου η στιγμή ή η ώρα να συμμετέχουν σ' αφο το δράμα —τότε ανασαίνουμε την αύλη των βουνων, του κλαριου. Το να φέρουν πιο κοντά-τους, ή μάλλον πιο κοντα στις μάζες, τα πράγματα, είναι μια τάση των σημερινων ανθρώπων εξίσου παθιασμένη όσο και το ξεπέρασμα του ανεπανάληπτου, σ' όλους τους τομεις, διαμέσου της αναπαραγωγής-του. Καθημερινά επιβάλεται όλο και πιο αναπότρεπτα η ανάγκη να εξουσιάζει κανείς το αντικείμενο με την εικόνα, ή μάλλον με το αντίγραφο της εικόνας. Και είναι σαφής η διαφορά του αντιγράφου, όπως υλοποιείται απ' την εικονογραφημένη εφημερίδα και τα κινηματογραφικά επίκαιρα, απ' την εικόνα. Στην τελεφετα ή μοναδικότητα και η διάρκεια είναι τόσο στενά συνυφασμένες μεταξύ-τους όσο και η παροδικότητα και η επαναληψιμότητα στο πρώτο. Η απογύμνωση του αντικειμένου απ' το περιβλήμα-του, η διάλυση της αύλης, αποτελούν τη σημειολογία μιας αισθητηριακής αντίληψης, της οποίας το αίσθημα για κάθε τι το ομοειδες στον κόσμο έχει αφηθεί σε τέτοιο βαθμο που μπορεί, χάρη στην αναπαραγωγή, ν' αποσπάσει αφο το στοιχείο του ομοειδους ακόμα κι απ' το ανεπανάληπτο. Ο Ατζε σχεδον πάντοτε προσπερνούσε "τις γενικές επόψεις και τα λεγόμενα εμβλήματα"· όμως δεν προσπερνούσε μπροστα σε μια μακρία σειρά απο υποδηματοσύρτες· δεν προσπερνούσε τις παριζιάνικες αβλές, όπου μέρα-νύχτα είναι αραδιασμένες οι χειράμαξες, ούτε τις σειρές τα τραπέζια με τις χιλιάδες πιατικά και αποφάγια μετα τα φαγοπότια· δεν προσπερνούσε το πορνείο στην οδο ... αριθμος 5, όπου το πέντε φαίνεται τεράστιο σε τέσσερα διαφορετικά σημεία της πρόσοψης. Περιέργως όμως σχεδον όλες αφτες οι εικόνες είναι άδειες. Άδεια είναι η πύλη της Αρκείγ, άδειες οι μεγαλόπρεπες σκάλες, άδειες οι αβλές, άδεια τα μπαλκόνια των καφεενείων, άδεια, όπως και πρέπει, η Πλας ντυ Τερτρ. Δεν είναι έρημα, αλα άψυχα· στις φωτογραφίες αφτες η πόλη έχει αδειάσει σαν ένα διαμέρισμα που δεν βρήκε ακόμα καινούργιο νοικάρη. Αφτα είναι τα έργα, με τα οποία η σουρεαλιστική φωτογραφία προετοιμάζει μια σωτήρια αποξένωση ανάμεσα στο περιβάλλον και τον άνθρωπο. Ανοίγει το πεδίο για το πολιτικά εξασκημένο βλέμα, για το οποίο όλες οι οικειότητες υποχωρουν προς όφελος της διεκρίνισης της λεπτομέρειας.

Είναι φανερο πως αφο το καινούργιο βλέμα ελάχιστα πράγματα έχει να δει στον τομέα, με τον οποίο κατατρέβονταν συνήθως ως

τότε: την επι πληρωμή αντιπροσωπευτική προσωπογραφία. Απ' την άλλη μεριά, η παραίτηση απ' τον άνθρωπο σαν θέμα για τη φωτογραφία είναι το πιο ακοτόρθωτο πράγμα. Κι όποιος δεν το ήξερε, έμαθε απ' τις ρωσικές ταινίες πως ακόμα και το περιβάλλον και το τοπίο αποκαλύπτουν τα μυστικά-τους σ' εκείνον μόνο τον φωτογράφο, που ξέρει να συλαμβάνει την ανώνυμη μορφή του προσώπου τους. Ωστόσο, η δυνατότητα αφο εξαρτάται πάλι σε μεγάλο βαθμο απ' τον φωτογραφούμενο. Η γενία που δεν είχε τη μανία να προσπαθει να φτάσει ως τους επιγόνους-της χάρη στις φωτογραφίες, που αντίθετα μάλιστα σε περιπτώσεις τέτοιων εκδηλώσεων πιο πολυ αποτραβιδόταν δειλα στον ζωτικό-της χώρο —όπως ο Σοπενχάουερ στο βάθος της πολυθρόνας, στην φωτογραφία-του που πάρθηκε στη Φραγκφούρτη το 1850—, αλα που ακριβώς γι' αφο το λόγο έκανε τούτο τον ζωτικό χώρο ν' αποτυπώνεται κι αφοτος πάνω στην πλάκα: αφο η γενία δεν κληροδότησε τις αρετές-της. Τότε, για πρώτη φορά έπειτα απο δεκαετίες, ο κινηματογράφος των Ρώων έδωσε την εφκαιρία να εμφανιστούν μπροστα στον φανο άνθρωποι, που δεν ήθελαν να "χρησιμοποιήσουν" τη φωτογραφία τους. Κι αμέσως το ανθρώπινο πρόσωπο φάνηκε πάνω στην πλάκα με καινούργια, ανυπολόγιστη σημασία. Αλα δεν ήταν πια πορτραίτο. Τς ήταν; Η ξεχωριστή συμβολή ενός γερμανου φωτογράφου είναι ότι απάντησε σ' αφο το ερώτημα. Ο Άβγουστος Ζάντερ (4) φωτογράφησε μια σειρά απο πρόσωπα, που δεν υστερεί σε τίποτα απ' την τεράστια πινακοθήκη φυσιογνωμιων που άνοιξε ένας Αιζενστάιν ή ένας Πουντθόβιν, και το έκανε αφο απο επιστημονική σκοπία. "Το όλο έργο-του αποτελείται απο εφτα ομάδες, που αντιστοιχουν στην κατεστημένη κοινωνική τάξη πραγμάτων, και θα κυκλοφορήσει σε 45 περίπου λεφτάματα των δώδεκα φωτογραφιων". Ως τώρα υπάρχει μια επιλογή απο εξήντα ρεπροντουξιον, που καλύπτουν ένα ανεξάντλητο υλικο. "Ο Ζάντερ ξεκινάει απ' τον χωρικο, τον άνθρωπο τον δεμένο με τη γή-του, ξεναγει τον παρατηρητή μέσα απ' όλα τα στρώματα και τα επαγγέλματα ως τους εκπροσώπους του ανώτατου πολιτισμου και κατεβαίνει μετα ως τον ηλιθιο". Ο δημιουργος αφοτος δεν καταπίστηκε με τούτο το τεράστιο έργο σαν λόγιος, δεν καθοδηγήθηκε απο φυλετιστες ή κοινωνιολόγους, αλα, όπως λέει ο εκδοτικός οίκος, "με βάση την άμεση παρατήρηση". Η παρατήρηση αφο είναι πολυ απροκατάληπτη, τολμηρή μάλιστα, ταφτόχρονα όμως και αισθαντική, με την έννοια των λόγων του Γκαίτε: "Υπάρχει μια αισθαντική εμπειρία, που ταφτίζεται στενότατα με το αντικείμενο και μ' αφο τον τρόπο γίνεται θεωρία καθεαφτη". Γι' αφο είναι απόλυτα



φυσιολογικό, ότι ένας παρατηρητής, όπως ο Ντέμπλιν (DÖBLIN) πρόσεξε ακριβώς τα επιστημονικά στοιχεία αυτού του έργου και παρατηρεί: "Όπως υπάρχει η συγκριτική ανατομία, που μόνον αφ'η μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τη φύση και την ιστορία των οργάνων, έτσι κι αφ'ος ο φωτογράφος έκανε συγκριτική φωτογραφία κι έφτασε έτσι σ' ένα επιστημονικό επίπεδο ανώτερο απ' εκείνο του φωτογράφου λεπτομερειών". Θα ήταν κρίμα αν οι οικονομικές συνθήκες εμπόδιζαν τη συνέχιση της δημοσίευσής αυτού του εξαίρετου σώματος. Εκτός όμως από λόγους αρχής, μπορεί κανείς να ευχαρίστησει τον εκδοτικό οίκο και για ένα πιο συγκεκριμένο λόγο. Απ' τη μια μέρα στην άλλη έργα σαν αφ'ο του Ζάντερ μπορούν ν' αποκτήσουν αφάνταστη επικαιρότητα. Μετατοπίσεις στην ισορροπία των κοινωνικών δυνάμεων, σαν κι αφ'ες που κυοφορούνται στη χώρα-μας, τείνουν να κάνουν ζωτική αναγκαιότητα τη διάπλωση, την εντατικοποίηση της φυσιογνωμικής αντίληψης. Είτε προέρχεται κανείς απ' τα δεξιά είτε απ' τ' αριστερά, θα πρέπει να συνηθίσει στο γεγονός ότι απ' την εμφάνισή-του θα προσπαθεί να διαβάσει κανείς από πού προέρχεται. Κι απ' τη μεριά-του πάλι θα πρέπει να μάθει να διαβάζει την προέλευση των άλλων απ' την εμφάνισή-τους. Το έργο του Ζάντερ είναι κάτι παραπάνω από ένα φωτογραφικό λεξικό: είναι ένας άτλας μελετών.

"Δεν υπάρχει στην εποχή-μας έργο τέχνης που να το περιεργάζεται κανείς τόσο προσεκτικά όσο η φωτογραφία του εαυτού-μας, των στενών συγγενών και φίλων, της αγαπημένης-μας", έγραψε το 1907 κιόλας ο Λέχτβαρκ και μετατόπισε έτσι την έρευνα απ' το πεδίο των αισθητικών κατατάξεων στο πεδίο των κοινωνικών λειτουργιών. Μόνο ξεκινώντας από δω μπορεί να προχωρήσει η έρευνα. Είναι χαρακτηριστικό πως οι συζητήσεις έφτασαν σε αδιέξοδο κυρίως όταν είχαν για θέμα τη φωτογραφία σαν τέχνη, ενώ σχεδόν ούτε ένα βλέμα δεν αφιερώθηκε στο πολύ πιο αδιαφιλονίκητο γεγονός της τέχνης σαν φωτογραφίας. Κι ωστόσο η επίδραση της φωτογραφικής αναπαραγωγής έργων τέχνης έχει πολύ μεγαλύτερη σπουδαιότητα για τη λειτουργία της τέχνης απ' όσο η περισσότερο ή λιγότερο καλλιτεχνική διαμόρφωση μιας φωτογραφίας, για την οποία το βήμα γίνεται λεά του φακού. Πραγματικά, ο ερασιτέχνης που γυρίζει σπύτι-του μ' ένα σωρό αφεντικές καλλιτεχνικές φωτογραφίες δεν είναι καλύτερος απ' τον κυνηγό, που γυρίζει απ' το καρτέρι κουβαλώντας ένα σωρό κυνήγι, το οποίο μόνον απ' τον έμπορο μπορεί ν' αξιοποιηθεί. Και πράγματι, φαίνεται πως επίκειται η μέρα που θα υπάρχουν περισσότερα εικο-

νογραφημένα έντυπα παρα κυνήγια και πουλερικά. Αφ'α για την φωτογραφία, στο βαθμό που είναι το πάτημα ενός κουμπιού. Τα πράγματα όμως αλάνοουν εντελώς, αν στραφεί κανείς απ' τη φωτογραφία σαν τέχνη στην τέχνη σαν φωτογραφία. Καθένας δεν μπορεί παρα να διαπιστώσει πόσο εφικλότερα είναι δυνατό να συλλάβει κανείς μια εικόνα, προπάντων όμως ένα γλυπτό και εντελώς ιδιαιτέρα ένα αρχιτεκτονικό έργο, με τη φωτογραφία απ' ό,τι στην πραγματικότητα. Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να το αποδώσει αφ'ο εξ ολοκλήρου στην παρακμή του καλλιτεχνικού αισθήματος, σ' ένα ξαστόχεμα των σύγχρονων καλλιτεχνών. Αφ'ο όμως έρχεται σε σύγκρουση με τη διαπίστωση, πως την ίδια περίπου εποχή με την ανάπτυξη των αναπαραγωγικών τεχνικών άλαξε και η αντίληψη για τα μεγάλα έργα. Δεν μπορούμε πια να τα θεωρήσουμε σαν δημιουργήματα μεμονωμένων ατόμων· έχουν γίνει συλλογικές δημιουργίες τόσο μεγάλες, που η αφομοίωσή-τους συνδέεται με τον όρο να σμικρυνθούν. Σε τελεφταία ανάλυση οι μηχανικές μέθοδοι αναπαραγωγής είναι μια τεχνική σμίκρυνσης και βοηθούν τον άνθρωπο να εξουσιάζει τα έργα στο βαθμό εκείνο, χωρίς τον οποίο αφ'α δεν μπορούν πια να χρησιμεύουν σε τίποτα.

Αν υπάρχει κάτι που χαρακτηρίζει τις σημερινές σχέσεις μεταξύ τέχνης και φωτογραφίας, αφ'ο είναι η ανεκφόρτιστη ένταση που προκάλεσε ανάμεσά-τους η φωτογράφιση των έργων τέχνης. Πολλοί απ' αφ'ους που καθορίζουν σαν φωτογράφοι το σημερινό πρόσωπο τούτης της τεχνικής ξεκίνησαν απ' τη ζωγραφική. Της γύρισαν όμως την πλάτη ύστερα από προσπάθειες να δημιουργήσουν ένα ζωντανό, σαφή συσχετισμό των εκφραστικών-της μέσω με τη σημερινή ζωή. Όσο πιο έντονη ήταν η αίσθησή-τους για τη σημασία της εποχής, τόσο προβληματικότερη τους έγινε σιγα-σιγα η αφετηρία-τους. Γιατί ξανα, όπως πριν από ογδόντα χρόνια, η φωτογραφία παρέλαβε τη σκυτάλη απ' τη ζωγραφική. "Τις δημιουργικές δυνατότητες του καινούργιου", λέει ο Μοχόλυ-Νάγκυ, "τις αποκαλύπτουν συνήθως σιγα-σιγα παλιές μορφές, παλιά όργανα και τομείς καλλιτεχνικής δημιουργίας, που με την εμφάνισή του καινούργιου έχουν κατα βάθος ήδη ξοφλήσει, αλα κάτω από την πίεση της επικείμενης αλλαγής ωθούνται προς μια έντονη άνθιση. Έτσι, η φουτουριστική (στατική) ζωγραφική, για παράδειγμα, δημιούργησε την (αργότερα) αφ'οφθόρα, αλα συγκεκριμένη προβληματική της ταφτόχρονης κίνησης, την αναπαράσταση του στοιχείου του χρόνου· κι αφ'ο μάλιστα σε μια εποχή που ο κινηματογράφος ήταν ήδη γνωστός, αλα δεν είχε γίνει ακόμα αντίλη-



πτη η σημασία-του ... Με τον ίδιο τρόπο μπορεί να θεωρήσει κανείς —με επιφύλαξη— μερικούς απ' τους ζωγράφους που δουλεύουν σήμερα με εικαστικά-υλικά μέσα (νεοκλασικιστές και βεριστες) σαν προδρόμους μιας νέας εικαστικής οπτικής δημιουργίας, που σύντομα θα χρησιμοποιεί μόνο μηχανικά τεχνικά μέσα". Κι ο Τρίσταν Τζάρα το 1922: "Όταν κάθε τι που αποκαλούνταν τέχνη σκέβρωσε, ο φωτογράφος άναψε μια λάμπα χιλίων κηρίων και αγάλι-αγάλι το φωτοεβαίσθητο χαρτί απορρόφησε τη σκουρια μερικων χρηστικών αντικειμένων. Είχε βρει την εμβέλεια μιας τρυφερής, πρωτόγνωρης αναλαμπής, που ήταν σημαντικότερη απ' όλα τα καλλιτεχνικά συμπλέγματα που έστηναν μπροστά-μας για να μας τέρψουν". Οι φωτογράφοι που μεταπήδησαν απ' την εικαστική τέχνη στη φωτογραφία όχι από καιροσκοπικούς συλλογισμούς, όχι συμπτωματικά, όχι από βολικότητα, αποτελούν σήμερα την πρωτοπορία μεταξύ των συναδέλφων-τους, γιατί χάρη στην εξελικτική-τους πορεία είναι κάπως στεγανοποιημένοι απέναντι στον μέγιστο κίνδυνο της σημερινής φωτογραφίας, την εμπορική χροιά των φωτογραφιών. "Η φωτογραφία σαν τέχνη", λέει ο Σάσα Στόουν, "είναι ένα πολύ επικίνδυνο πεδίο".

Όταν η φωτογραφία ξεφύγει από αληλουχίες σαν κι αυτές που ανελέσει ένας Ζάντερ, μια Ζερμαιν Κρουλ, ένας Μπλόσφελντ, όταν χειραφετείται απ' το φυσιογνωμικό, το πολιτικό, το επιστημονικό ενδιαφέρον, γίνεται "δημιουργική". Δουλειά του φακού γίνεται η συνθέση (ZUSAMMENSCHAU). Εμφυλοχωρεί στη φωτογραφία ο δημοσιογραφικός καιροσκοπισμός. "Το πνέβμα, ξεπερνώντας τη μηχανική, μεθερμηνεύει τα ακριβή αποτελέσματά της σ' εξισώσεις της ζωής". Όσο περισσότερο απλώνεται η κρίση της σημερινής κοινωνικής διάρθρωσης, όσο πιο άκαμπτα οι επιμέρους συνιστώσες αυτής της διάρθρωσης αντιπαράτιθενται η μια στην άλλη σε μια στείρα αντίθεση, τόσο περισσότερο το δημιουργικό —που κατά τη βαθύτερη ουσία-του σημαίνει ποικιλία— η αντίθεση και η μίμηση είναι οι δυο μαμές-του— γίνεται ένα φετιχ, του οποίου τα χαρακτηριστικά χρωστούν την ύπαρξή-τους μονάχα στις ιδιοτροπίες της μόδας. Το "δημιουργικό" στη φωτογραφία είναι η υποταγή-της στη μόδα. Ο κόσμος είναι ωραίος —αφτο ακριβώς είναι το σύνθημά-της. Μ'αφτο το σύνθημα ξεσπεμάζεται η στάση μιας φωτογραφικής τέχνης, που μπορεί να μοντάρει κάθε κονσερβοκοῦτι στο σύμπαν, αλα δεν μπορεί να συλλάβει ούτε μια απ' τις ανθρώπινες σχέσεις, στις οποίες αφτο εμφανίζεται, κι έτσι ακόμα και στα πιο ονειρικά θέματά-της είναι πιο πολυ ένας προάγγελος

της εκπόρνευσής-τους παρα της γνώσης-τους. Επειδή όμως το αληθινό πρόσωπο αυτής της φωτογραφικής δημιουργικότητας είναι η διαφήμιση ή ο συνειρμός, γι'αφτο ο αληθινός αντίπαλός-της είναι το ξεμασκάρεμα ή η κατασκεψη. Γιατι η κατάσταση, όπως λέει ο Μπρεχτ, "περιπλέκεται απ' το γεγονός πως λιγότερο απο κάθε άλλη φορά η απλή απόδοση της πραγματικότητας μπορεί να μας πει κάτι για την πραγματικότητα. Μια φωτογραφία των εργοστασίων Κρουπ ή της AEG δεν μας λέει σχεδον τίποτα γι'αφτα τα ιδρύματα. Η καθαφτη πραγματικότητα μετατοπίστηκε προς το στοιχείο της λειτουργίας. Η πραγματοποίηση των ανθρώπινων σχέσεων, όπως ας πούμε το εργοστάσιο, δεν αφήνει πια να φανουν αφτες οι σχέσεις. Πρέπει λοιπον πράγματι να φτιαχτεί κάτι, κάτι τεχνητό, στημένο". Η προσφορά των σουρεαλιστών είναι ότι εκθρέψανε σκαπανεις μιας τέτοιας φωτογραφικής κατασκεψης. Ένα παραπέρα βήμα σ'αφτη τη μονομαχία μεταξύ δημιουργικής και κατασκεβαστικής φωτογραφίας αποτελεί ο ρωσικός κινηματογράφος. Δεν είναι υπερβολη αν πούμε πως οι μεγάλες επιδόσεις των σκηνοθετών-του ήσαν επιφτες μόνο σε μια χώρα, όπου η φωτογραφία δεν βασίζεται στο ερέθισμα και στην υποβολή, αλα στο πείραμα και στη διδαχή. Μ'αφτη την έννοια, και μόνο μ'αφτη, μπορούμε ακόμα και σήμερα ν'αντλήσουμε κάποιο νόημα απ'τα βαρύγδουπα λόγια, με τα οποία το 1855 ο κακόγουστος ιδεοζωγράφος Αντουαν Βηρτε χαιρέτισε τη φωτογραφία. "Πριν μερικα χρόνια εγενήθη ημιν η δόξα της εποχής-μας, μια μηχανη που καθημερινά είναι η απορία των σκέψεών-μας και ο τρόμος των ματιών-μας. Πριν ακόμα περάσει ένας αιώνας, η μηχανη αφτη θα γίνει το πινέλο, η παλέτα, τα χρώματα, η δεξιοτεχνία, η πείρα, η υπομονη, η σβελτάδα, η εφστοχία, η χροια, η στιλπνότητα, το πρότυπο, η τελειώση-η πεμπτουσία της ζωγραφικής ... Ας μην πιστέψει κανεις πως η νταγκεροτυπία σκοτάνει την τέχνη ... Όταν η νταγκεροτυπία, αφτο το υπερφυσικό παιδι, θάχει ωριμάσει, όταν θάχει ξεδιπλωθει όλη η τέχνη κι η δύναμή-του, τότε ξαφνικά η ιδιοφυία θα το αρπάξει απ' το σβέρκο και θα του φωνάξει δυνατά: Έλα δω! Τώρα ανήκεις σ'εμένα! Θα δουλέψουμε μαζί". Πόσο πεζα, απαισιόδοξα μάλιστα, είναι αντίθετα τα λόγια, με τα οποία δύο χρόνια αργότερα ο Μπωντλαίρ, στο "Σαλόνι του 1857", αναγγέλει την καινούργια τεχνική στους αναγνώστες-του. Όπως και τα λόγια που παραθέσαμε πιο πάνω, έτσι κι αφτα δεν μπορούν να διαβαστούν σήμερα χωρις μια ελαφρη μετάθεση του τόνου. Αλα καθώς είναι ο αντίποδας εκείνων, διατήρησαν το νόημα-τους σαν εντονότατη απόκριση κάθε σφετερισμού της καλλι-



τεχνικής φωτογραφίας. "Τούτες τις θλιβερές μέρες ξεπρόβαλε μια καινούργια βιομηχανία, που δεν είναι μικρή η συμβολή-της στο να ενισχύσει τη χυδαία ηλιθιότητα στην πίστη-της ..., πως η τέχνη δεν είναι τίποτ' άλλο και δεν μπορεί νάναι τίποτ' άλλο απ' την ακριβή απόδοση της φύσης ... Ένας εκδικητικός θεός εισάκουσε τη φωνή τούτου του πλήθους. Ο Νταγκερ έγινε ο Μεσσίας του". Και: "Αν επιτραπεί στη φωτογραφία να συμπληρώσει την τέχνη σε μερικές απ' τις λειτουργίες-της, παρεφθυσ η τέχνη θα παραγκωνιστεί και θ' αφανιστεί απ' αυτή, χάρη στη φυσική συμαχία-της με το πλήθος. Πρέπει γι' αυτό να επιστρέψει στο κυρώως καθήκον-της, που είναι να υπηρετεί τις επιστήμες και τις τέχνες".

Ένα όμως δεν κατάλαβαν τότε κι οι δύο-τους —ο Βηρτς κι ο Μπώντλαιρ—, κι αυτό είναι τα όσα υποδηλώνονται με την αφθεντικότητα της φωτογραφίας. Δεν είναι πάντα δυνατό να παρακαμφθούν μ' ένα ρεπορταζ, του οποίου τα κλίσε έχουν σαν μόνη επιδραση ό-τι προκαλούν γλωσσικούς συνειρμούς στο θεατή. Η κάμερα γίνεται όλο και πιο μικρή, όλο και πιο ικανή ν' απαθανατίζει φεβγαλίες και κρυφές εικόνες, και το σοκ που αυτές προκαλούν στον θεατή ακινητοποιεί τον συνειρμικό μηχανισμό. Σ' αυτό το σημείο επεμβαίνει η λεζάντα, που υποβάλει και τη φωτογραφία στη διαδικασία αποδελτίωσης όλων των βιοτικών σχέσεων και χωρίς την οποία κάθε φωτογραφική κατασκευή είναι καταδικασμένη να μείνει ατελής. Όχι άδικα οι φωτογραφίες του Ατζε παραβλήθηκαν με φωτογραφίες του τόπου ενός εγκλήματος. Αλλά μήπως δεν είναι κάθε γωνία των πόλεων-μας κι ένας τόπος εγκλήματος; Μήπως καθένας απ' τους διαβάτες δεν είναι κι ένας δράστης; Μήπως ο φωτογράφος —απόγονος των οιωνοσκοπών και των σπλαχνοσκοπών— δεν έχει καθήκον ν' αποκαλύψει με τις φωτογραφίες-του την ενοχή και να καταδείξει τον ένοχο; "Ο αναλφάβητος του μάλλοντος", έχει λεχθεί, "δεν θα είναι αυτός που δεν ξέρει από γραφή, αλλά αυτός που δεν ξέρει από φωτογραφία". Αλλά δεν πρέπει να θεωρηθεί λιγότερο κι από αναλφάβητος ένας φωτογράφος, που δεν ξέρει να διαβάσει τις ίδιες-του τις φωτογραφίες; Η λεζάντα άραγε δεν θα γίνει το ουσιαδέστερο συστατικό της φωτογραφίας; Αφτα είναι τα ερωτήματα, με τα οποία η απόσταση των ενενήντα χρόνων, που χωρίζει τους σημερινούς καιρούς από την νταγκεροτυπία, εκφορτίζεται απ' τις ιστορικές εντάσεις-της. Στην λάμψη αυτών των σπινθήρων είναι που οι πρώτες φωτογραφίες ξεπροβάλλουν τόσο ωραίες κι απλησίαστες απ'

το σκοτάδι των ημερών των παπούδων-μας.



## Σημειώσεις

1. HELMUTH TH. BOSSERT και HEINRICH GUTTMANN: AUS DER FRÜHEREN PHOTOGRAPHIE, 1840-1870. EIN BILDBAND NACH 200 ORIGINALLEN. Φραγκφούρτη 1930 — HEINRICH SCHWARZ, DAVID OCTAVIUS HILL, DER MEISTER DER PHOTOGRAPHIE. Με 80 φωτοεσ. Λειψία 1931.
2. KARL BLOSSFELDT, URFORMEN DER KUNST. PHOTOGRAPHISCHE PFLANZENBILDER. Με εισαγωγή του KARL NIERENDORF. 120 φωτοεσ. Βερολίνο 1928.
3. ATGET, LICHTBILDER. Εκδόθηκε απ' τον CAMILLE RECHT. Παρίσι Λειψία 1931.
4. AUGUST SANDER, DAS ANTLITZ DER ZEIT. Βερολίνο 1930.



Γ'

## ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΦΟΥΕ: Ο ΣΥΛΕΚΤΗΣ ΚΑΙ Ο ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ



1

Συλέκτες υπάρχουν πολλών ειδών<sup>1</sup> επιπρόσθετα, στον καθένα απ' αυτούς λειτουργούν ένα σωρό κίνητρα. Σαν συλέκτης ο Φουξ είναι προπάντων πρωτοπόρος: ιδρυτής ενός μοναδικού αρχείου πάνω στην ιστορία της καρικατούρας, της ερωτικής τέχνης και της ηθογραφίας. Σημαντικότερο όμως είναι ένα άλλο, και μάλιστα συμπληρωματικό γεγονός: σαν πρωτοπόρος, ο Φουξ έγινε συλέκτης. Και συγκεκριμένα σαν πρωτοπόρος της υλιστικής θεώρησης της τέχνης. Ωστόσο, αφο που έκανε συλέκτη τούτο τον υλιστή ήταν το περισσότερο ή λιγότερο διαβγες αίσθημα για μια ιστορική κατάσταση, μέσα στην οποία έβλεπε τοποθετημένο και τον εαυτό του. Ήταν η κατάσταση όπου βρισκόταν ο ίδιος ο ιστορικός υλισμός.

Η κατάσταση αυτή διαγράφεται σ' ένα γράμα που έγραψε ο Φρήντριχ Ένγκελς στον Μέρινγκ την ίδια εποχή που στο γραφείο της σύνταξης ενός σοσιαλιστικού περιοδικού ο Φουξ κέρδιζε τις πρώτες δημοσιογραφικές-του νίκες. Το γράμα έχει ημερομηνία 14 Ιουλίου 1893 και λέει ανάμεσα στ' άλλα: "Αφο που πάνω απ' όλα τυφλώνει τους περισσότερους ανθρώπους είναι τούτη η επίφαση μιας αψτόνομης ιστορίας των συνταγμάτων, των νομικών συστημάτων, των ιδεολογικών αντιλήψεων σε κάθε επιμέρους τομέα. Όταν ο Λούθηρος κι ο Καλβίνος ξεπερνούν την επίσημη καθολική Είλησία, όταν ο Χέγκελ ξεπερνά τους Φίχτε και Καντ, όταν ο Ρουσσώ με το "Κοινωνικό Συμβόλαιο" ξεπερνά έμεσα τον συνταγματικό Μοντεσκιέ, πρόκειται για εξελίξεις που παραμένουν θεολογία, φιλοσοφία, πολιτική επιστήμη, που αποτελούν ένα στάδιο στην ιστορία αψτων των πνευματικών τομέων και δεν βγαίνουν ποτέ έξω απ' αυτούς. Κι απο τότε που εμφανίστηκε και η αστική αφαπάτη για την αιωνιότητα και οριστικότητα της καπιταλιστικής παραγωγής, θεωρείται ακόμα και το ξεπέρασμα των μερκα-



ντιλιστών απ' τους φυσιοκράτες και τον Άνταμ Σμιθ απλώς σαν μια νίκη του πνεύματος, όχι σαν πνευματική αντανάκλαση της αλλαγής των οικονομικών συνθηκών, αλα σαν η πολυπόθητη σωστή κατανόηση πραγματικών σχέσεων που υπήρχαν παντού και πάντα" (1).

Ο Ένγκελς στρέφεται ενάντια σε δυο πράγματα: ενάντια στη συνήθεια να παρουσιάζεται, στις θεωρητικές επιστήμες, ένα καινούργιο δόγμα σαν εξέλιξη ενός προηγούμενου, μια καινούργια λογοτεχνική σχολή σαν αντίδραση σε μια προγενέστερη, μια καινούργια τεχνολογία σαν ξεπέρασμα μιας παλιότερης· ταυτόχρονα όμως στρέφεται σαφώς ενάντια στη συνήθεια να παριστάνονται τέτοια καινούργια μορφώματα ξεκομμένα απ' την επιδρασή-τους στους ανθρώπους κι απ' την πνευματική καθώς και οικονομική διαδικασία παραγωγής-τους. Μ' αφο τον τρόπο οι θεωρητικές επιστήμες, σαν ιστορία των συνταγμάτων ή των φυσικών επιστημών, της θρησκείας ή της τέχνης, τινάζονται στον αέρα. Αλα η κερηκτική δύναμη τούτων των σκέψεων, απ' τις οποίες εμφορούνταν ο Ένγκελς επι μισόν αιώνα (2), φθάνει βαθύτερα. Αμφισβητεί τον κλειστό χαρακτήρα των διαφόρων τομέων και των μορφωμάτων τους. Έτσι, σ' ό,τι αφορά την τέχνη, αμφισβητεί τον κλειστό χαρακτήρα-της καθώς και τον κλειστό χαρακτήρα των έργων, που η έννοια της τέχνης αξιώνει να συμπεριλάβει. Τα έργα αφα, για όποιον ασχολείται μαζί-τους σαν ιστορικός διαλεκτικός, είναι η συνισταμένη της προ-ιστορίας καθώς και της μετα-ιστορίας τους —μιας μεταστορίας, χάρη στην οποία γίνεται αντιληπτό πως ακόμα και η προϊστορία-τους βρίσκεται σε συνεχή αλλαγή. Τον διδάσκουν πως η λειτουργία-τους να επιβιώνουν του δημιουργού τους μπορεί να ξεπερνάει τις προθέσεις-του· πως η αντιμετώπιση του έργου τέχνης απ' τους συγκαιρινούς-του είναι ένα συστατικό στοιχείο της επιδρασης που ασκεί σήμερα σε μας τους ίδιους και πως η τελεφταία αψη δεν βασίζεται μόνο στη γνωριμία μαζί του, αλα στη γνωριμία με την ιστορία, που το έργο τέχνης μεταβάσσε ως τις μέρες-μας. Αφο εννοούσε ο Γκιάτε, συγκαλυμένα όπως συχνά, όταν συζητώντας για τον Σαξπηρ είπε στον καγκελάριο φον Μύλερ: "Κάθε τι που άσκησε μεγάλη επιδραση, ουσιαστικά δεν μπορεί πια να κριθεί". Δεν υπάρχουν λόγια πιο κατάλληλα για να προκαλέσουν την ανησυχία, που αποτελεί την απαρχή κάθε θεώρησης της ιστορίας, που έχει το δικαίωμα να λέγεται διαλεκτική. Ανησυχία για την απαίτηση απ' τον ερευνητή να εγχεαταλείψει την ανέμελη, ενατενιστική στάση προς το αντικείμενο,

για να συνειδητοποιήσει το αινιγματικό σύμπλεγμα, στο οποίο βρίσκεται το συγκεκριμένο αφο απόσπασμα του παρελθόντος με το συγκεκριμένο αφο παρον. "Η αλήθεια δεν θα μας ξεφύγει" —τούτα τα λόγια του Γκόντφρητ Κέλερ χαρακτηρίζουν το σημείο εκείνο στην εικόνα που έχει ο ιστορισμός για την ιστορία, στο οποίο η εικόνα αψη δέχεται την επίθεση του ιστορικού υλισμού. Γιατι πρόκειται για μια τελεσίδιχη εικόνα του παρελθόντος, που απειλεί να χαθεί μαζί με κάθε παρον που δεν αναγνώρισε τον εαυτό-του σαν τμήμα-της.

Όσο καλύτερα εξετάζει κανείς τα λόγια του Ένγκελς, τόσο φανερότερο γίνεται πως κάθε διαλεκτική περιγραφή της ιστορίας επιτυγχάνεται με την εγχεατάλειψη ενός ρεμβασμού, που χαρακτηρίζει τον ιστορισμό. Ο ιστορικός υλιστής είναι υποχρεωμένος να θυσιάσει το επικό στοιχείο της ιστορίας. Γι' αφο η ιστορία γίνεται αντικείμενο μιας σύνθεσης, που τόπος-της δεν είναι ο κενός χρόνος, αλα η συγκεκριμένη εποχή, η συγκεκριμένη ζωή, το συγκεκριμένο έργο. Αποσπα την εποχή απ' την άψυχη ιστορική συνέχεια, όπως αποσπα τη ζωή απ' την εποχή, το έργο απ' το "έργο της ζωής". Αλα το όφελος απ' αψη τη σύνθεση είναι πως μέσα στο έργο φυλάγεται και αναλύεται το έργο της ζωής, μέσα στο έργο της ζωής η εποχή και μέσα στην εποχή η ιστορική ροή (3).

Ο ιστορισμός παρουσιάζει την αιώνια εικόνα του παρελθόντος· ο ιστορικός υλισμός, μια κάθε φορα καινούργια γνωριμία με το παρελθόν, που είναι μοναδική. Η αντικατάσταση του επικού στοιχείου απ' το συνθετικό αποδεικνύεται προϋπόθεση γι' αψη τη γνωριμία. Μ' αψη την απελευθερώνονται οι κολοσιαίες δυνάμεις, που ήσαν φυλακισμένες μέσα στο "μια φορα κι ένα καιρο" του ιστορισμού. Η πραγματοποίηση της γνωριμίας με την ιστορία, γνωριμίας που για κάθε παρον είναι καινούργια —αφο είναι το καθήκον του ιστορικού υλισμού. Ο ιστορικός υλισμός αποτελείται σε μια συνειδηση του παρόντος, που καταλύει το συνεχές της ιστορίας.

Την κατανόηση της ιστορίας την αντιλαμβάνεται ο ιστορικός υλισμός σαν μια επιβίωση του ιστορικού αντικειμένου, που οι παλμοί του είναι αισθητοί μέχρι το παρον. Η κατανόηση αψη έχει τη θέση-της στον Φουξ· ωστόσο η θέση αψη δεν είναι ακλόνητη. Μια παλια, δογματική κι απλοική αντίληψη για την αντιμετώπιση



ενος έργου συνυπάρχει σ' αφτον μαζί με την καινούργια, κριτική αντίληψη. Η πρώτη συνοψίζεται στον ισχυρισμό πως το μέτρο για τον τρόπο που πρέπει ν' αντιμετωπίζουμε ένα έργο πρέπει να είναι ο τρόπος που το αντιμετωπίζουν οι συγκαίρινοί-του. Πρόκειται για μια πλήρη αναλογία με το ερώτημα του Ράνκε "πώς πραγματικά ήταν", πράγμα το οποίο δήθεν είναι το "μόνο που ενδιαφέρει" (4). Πλάι σ' αφτην όμως βρίσκεται ξεκάθαρα η διαλεκτική κατανόηση —κατανόηση που ανοίγει τους πιο πλατιούς ορίζοντες — της σημασίας που έχει μια ιστορία του τρόπου αντιμετώπισης ενός έργου. Ο Φουξ θεωρεί παράλειψη το ότι στην ιστορία της τέχνης το ζήτημα της επιτυχίας περνάει απαρατήρητο. "Η παράλειψη αφτη είναι ... ένα μειονέκτημα ολόκληρου του ... τρόπου που βλέπουμε την τέχνη. Κι ωστόσο η αποκάλυψη των πραγματικών αιτιών για τη μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία ενός καλλιτέχνη, για τη διάρκεια της επιτυχίας-του καθώς και για το αντίθετο μου φαίνεται πως είναι ένα απ' τα σημαντικότερα προβλήματα, που ... σχετίζονται με την τέχνη" (5). Δεν έβλεπε διαφορετικά τα πράγματα ο Μέρινγκ, του οποίου το "LESSING-LEGENDE" ("Ο θρύλος του Λέσσινγκ") παίρνει σαν αφετηρία για τις αναλύσεις-του την αντιμετώπιση του ποιητή απ' τον Χάινε και τον Γερβίνο, απ' τον Σταρ και τον Ντάντσελ, και τέλος κι απ' τον Έριχ Σμιτ. Και δεν ήταν άχρηστη η εμφάνιση, λίγο αργότερα, της αν όχι μεθοδολογικά, πάντως κατά το περιεχόμενό της υπολογίσιμης έρευνας του Γιούλιαν Χιρς "ZUR GENESIS DES RUHMES" (Σχετικά με τη γένεση της δόξας). Πρόκειται για το ίδιο ερώτημα που έθεσε ο Φουξ. Η λύση-του παρέχει ένα κριτήριο για το επίπεδο του ιστορικού υλισμού. Το γεγονός του-όμως δεν δικαιολογεί την αποσιώπηση του άλλου: πως η λύση αφτη εκρεμει ακόμα. Αντίθετα πρέπει να παραδεχτούμε απερίφραστα πως μόνο σε μεμονωμένες περιπτώσεις επιτέφχθηκε η σύλληψη του ιστορικού περιεχομένου ενός έργου τέχνης, έτσι που να γίνεται για μας πιο διαφανές σαν έργο τέχνης. Κάθε ερωτοτροπία με το έργο τέχνης παραμένει ματαιοδοξία, όταν η διαλεκτική γνώση δεν αγγίζει το πεζο ιστορικό περιεχόμενό-του. Αφτη δεν είναι παρα η πρώτη απ' τις αλήθειες, πάνω στις οποίες βασιζέται το έργο του συλλέκτη Έντουαρντ Φουξ. Οι συλογές-του είναι η απάντηση του ανθρώπου της πράξης στις απορίες του θεωρητικού.

2

Ο Φουξ γεννήθηκε το 1870. Αρχικά δεν προοριζόταν να γίνει λό-

γιος. Και παρόλη τη λογιστική που απόκτησε στην κατοπινή ζωή του, δεν υπήρξε ποτέ ο τύπος του λόγιου. Η δραστηριότητά-του ξεπερνούσε πάντα τα πλαίσια που περιζώνουν το οπτικό πεδίο του ερευνήτη. Αφτο ισχύει για τη δουλειά-του σαν συλλέκτη, το ίδιο ισχύει και για τη δράση-του σαν πολιτικού. Στα μέσα της δεκαετίας του 1880 ο Φουξ βγήκε στη βιοπάλη. Ήταν η εποχή που δέσποζε ο νόμος περί σοσιαλιστών. Η θέση του μαθητεβόμενου έφερε τον Φουξ σ' επαφή με πολιτικοποιημένους προλετάρους, και σύντομα συμπαρασύρθηκε απ' αφτους στον αγώνα των τότε παράνομων, που σήμερα φαίνεται ειδυλιακός. Αφτα'τα χρόνια της μαθητείας τέλειωσαν το 1887. Μερικά χρόνια αργότερα το βαβαρικό όργανο των σοσιαλδημοκρατών, η "MÜNCHENER POST" (Ταχυδρόμος του Μονάχου), ζήτησε τον νεαρό λογιστή Φουξ από ένα τυπογραφείο της Στουτγάρδης· πίστεβε πως στο πρόσωπό-του είχε βρει τον άνθρωπο που μπορούσε να καλύψει τις διαχειριστικές ελεύψεις, που είχαν παρουσιαστεί στο έντυπο. Ο Φουξ πήγε στο Μόναχο, για να δουλέψει εκεί πλάι στον Ρίχαρντ Κάλβερ.

Στα γραφεία της "MÜNCHENER POST" γραφόταν ένα πολιτικό σατιρικό φύλο των σοσιαλιστών, το "SÜDDEUTSCHER POSTILLON". Μια σύμπτωση τόφερε να χρειαστεί ν' αναλάβει ο Φουξ έκτακτα τη σελιδοποίηση ενός νούμερου του "POSTILLON", μια άλλη σύμπτωση να παρουσιαστεί η ανάγκη να συμπληρώσει κενά με δικά-του άρθρα. Η επιτυχία αφτου του νούμερου ήταν ασυνήθιστη. Την ίδια χρονία κυκλοφόρησε πιο ύστερα, πολύχρωμη —ο έγχρωμος εικονογραφημένος Τύπος βρισκόταν εκείνη την εποχή στις απαρχές-του— με την επιμέλεια του Φουξ η μαγιάτικη έκδοση αφτου του έντυπου. Εξήντα χιλιάδες φύλα πουλήθηκαν, σε σύγκριση με τα δυσμίστη χιλιάδες, που ήταν ο ετήσιος μέσος όρος. Έτσι ο Φουξ έγινε συντάκτης ενός περιοδικού, που ήταν αφιερωμένο στην πολιτική σάτιρα. Ταυτόχρονα στράφηκε προς την ιστορία του τομέα της δραστηριότητάς-του, κι έτσι συνέγραψε, παράλληλα με την καθημερινή δουλειά-του, τις εικονογραφημένες μελέτες για τη χρονία του 1848 στη γελοιογραφία και για το κρατικό σκάνδαλο της Λόλα Μοντεζ. Σε αντίθεση με τα ιστορικά βιβλία που εικονογραφούνταν απο εν ζωή σχεδιαστές (π.χ. τα δημόδη βιβλία για τις επαναστάσεις, που έγραψε ο Βάλχελμ Μπλος κι εικονογράφησε ο Γεντε) οι μελέτες αφτες ήσαν τα πρώτα ιστορικά έργα που ήσαν εικονογραφημένα με εικόνες-ντοκουμέντα. Με την παρακίνηση του Χάρντεν ο Φουξ παρουσίασε ο ίδιος το δέφτερο απ' αφτα τα έργα στο "ZUKUNFT" ("Μέλλον"), όχι χωρίς να παρατηρήσει πως δεν απο-



τελούσε παρα ένα μέρος απ' το εκτενές έργο, που σκόπεβε ν' αφιερώσει στην καρικατούρα των εβρωπαϊκών λαών. Μια φυλάκιση δέκα μηνών, που του στοίχισε η κατηγορία για προσβολή του προδάρου του ανωτάτου άρχοντος δια του Τύπου, οφέλησε τις μελέτες γι' αφο το έργο. Κατάλαβε πως η ιδέα-του ήταν πετυχημένη. Ένας κάποιος Χανς Κράϊμερ, που είχε αποκτήσει κάποια πείρα στη συγγραφή εικονογραφημένων οικογενειακών βιβλίων, διπλόρωσε τον Φουξ με την πληροφορία πως ετοίμαζε ήδη την ιστορία της καρικατούρας και πρότεινε να προστεθούν οι μελέτες-του σ' ένα κοινό έργο. Όμως τα κείμενά-του δεν έλεγαν να φανούν. Και σε λίγο διαπιστώθηκε πως ο Φουξ έπρεπε να διεκπεραιώσει μόνος-του ολόκληρη αφο την πολύ σημαντική δουλειά. Το όνομα του αμφιβόλου συνεργάτη, που υπήρχε ακόμα στον τίτλο της πρώτης έκδοσης του έργου, απομακρύνθηκε απ' τη δεύτερη. Ο Φουξ όμως είχε δώσει τα πρώτα και πολύ πειστικά δείγματα της εργατικότητάς του καθώς και της γνώσης του θεματός-του. Είχε εγκαινιαστεί η μακριά σειρά των μεγάλων έργων-του (6).

Το ξεκίνημα του Φουξ συμπίπτει με την εποχή που, όπως έγραψε κάποτε η "NEUE ZEIT" ("Καινούργια Εποχή"), "ο κορμος του σοσιαλδημοκρατικού κόματος" αφανόταν "παντού δακτύλιο τον δακτύλιο" (7). Έτσι ανέκυψαν καινούργια καθήκοντα για τη μορφωτική δουλειά του κόματος. Όσο μεγαλύτερες εργατικές μάζες προσέρεαν σ' αφο, τόσο λιγότερο μπορούσε ν' αρκестει στην πολιτική και φυσικοεπιστημονική μονάχα διαφώτισή-τους, σ' έναν εκχυδαισμό της θεωρίας της υπεραξίας και της καταγωγής των ειδών. Έπρεπε να φροντίζει να συμπεριλάβει και την ιστορική ύλη στις διαλέξεις-του και στις επιφυλίδες του κομματικού Τύπου. Μ' αφο τον τρόπο ανέκυψε σ' όλο-του το πλάτος το πρόβλημα της ειλατνεφσης της επιστήμης. Το πρόβλημα αφο δεν λύθηκε. Ούτε και μπορούσε κανείς να πλησιάζει στη λύση-του, όσο αντιμετώπιζε το αντικείμενο αφο της μορφωτικής εργασίας σαν κοινό αντι σαν τάξη (8). Αν ο στόχος ήταν η τάξη, τότε η μορφωτική δουλειά του κόματος δεν θα μπορούσε ποτε να χάσει τη στενή επαφή με τα επιστημονικά καθήκοντα του ιστορικού υλισμου. Το ιστορικό υλικό θα ήταν ένα έδαφος ανασκαμμένο απ' τη μαρξιστική διαλεκτική, στο οποίο θα μπορούσε να φυτρώσει ο σπόρος που έριχνε σ' αφο το παρον. Αφο όμως δεν έγινε. Στο σύνθημα "Εργασία και μόρφωση", κάτω απ' το οποίο καταγίνονταν με τη μόρφωση των εργατών οι "νομιμόφρονες" σύλογοι του Σούλτσε-Ντέλιτς, η σοσιαλδημοκρατία αντέταξε το σύνθημα "Η γνώση είναι δύναμη". Α-

λα δεν αντιλήφτηκε το διπλό-του νόημα. Αφο εννοούσε πως η γνώση, που εδραιώνει την κυριαρχία της αστικής τάξης πάνω στο προλεταριάτο, θα κάνει ικανό το προλεταριάτο ν' απελευθερωθεί απ' αφο την κυριαρχία. Στην πραγματικότητα, μια γνώση που δεν έβρισκε προσπέλαση στην πράξη και δεν μπορούσε να διδάξει στο προλεταριάτο τίποτα για τη θέση-του, ήταν ακίνδυνη για τους καταπιεστές-του. Αφο ίσχυε πάνω απ' όλα για τους τομείς των θεωρητικών επιστημών. Ήταν μια γνώση που βρισκόταν μακριά απ' την οικονομική που έμεινε άθικτη απ' τις επαναστατικές μεταβολές που έγιναν σ' αφο. Κατα τη διαπραγμάτευση των διαφόρων θεμάτων περιοριζόταν κανείς να δημιουργήσει ερεθίσματα, να προσφέρει ποικιλία, να ξυπνήσει το ενδιαφέρον. Η ιστορία απονεβρώθηκε και σαν αποτέλεσμα προέκυψε η ιστορία της κουλτούρας. Εδώ έχει τη θέση-του το έργο του Φουξ: η αντίδραση σ' αφο την κατάσταση αποτελεί τη μεγαλοσύνη-του, η συμμετοχή σ' αφο την προβληματικότητά-του. Εξαρχής ο Φουξ έθεσε σαν βασικό-του αξίωμα τον προσανατολισμό προς τις αγνωστικές μάζες (9).

Λίγοι αντιλήφθηκαν εκείνο τον καιρό πόσο πολλα εξαρτιώνταν στην πραγματικότητα απ' την ιστορικοουλιστική μορφωτική δουλειά. Οι ελπίδες κι ακόμα περισσότερο οι φόβοι αφο των λίγων εκφράζονται σ' έναν διάλογο, που τα ίχνη-του υπάρχουν στη "NEUE ZEIT". Το σημαντικότερο απ' αφα είναι μια μελέτη του Κορν με τον τίτλο "Προλεταριάτο και κλασική περίοδος". Καταπιάνεται με την έννοια της κληρονομίας, που και σήμερα έχει πάλι τη σημασία-της. Ο Λασάλ, λέει ο Κορν, θεωρούσε τον γερμανικό ιδεαλισμό σαν μια κληρονομία, που παρέλαβε η εργατική τάξη. Διαφορετικά όμως απ' τον Λασάλ αντιμετώπισαν το ζήτημα οι Μαρξ και Ένγκελς. "Την κοινωνική υπεροχή της εργατικής τάξης δεν την είδαν σαν μια κληρονομία, αλα σαν συνέπεια της αποφασιστικής θέσης της τάξης αφο στη διαδικασία της παραγωγής. Πώς μπορεί κανείς άλωστε να μιλάει για ιδιοκτησία, έστω και για πνευματική ιδιοκτησία, ... προκειμένου για έναν ταξικό νεανία, όπως το σύγχρονο προλεταριάτο, που κάθε μέρα και κάθε ώρα με ... την εργασία του, που αναπαράγει διαρκώς ολόκληρο τον πολιτιστικό μηχανισμό, αποδειχίνει το δίκιο-του ... Έτσι, για τους Μαρξ και Ένγκελς το κόσμημα του λαοαλικού μορφωτικού ιδεώδους, η ενατενιστική φιλοσοφία, δεν είναι κανένα ιερο κειμήλιο ... κι όλο και εντονότερα οι δυσ-τους ... αισθάνθηκαν να έλκονται απ' τις φυσικές επιστήμες ..., που πραγματικά για μια τάξη, της οποίας η



ιδέα έγκειται στη λειτουργία-της, είναι θεμιτό ν' αποκαλούνται η 'επιστήμη εν γένει', ακριβώς όπως για την κυρίαρχη και ιδιοκτητή-τρια τάξη κάθε τι το ιστορικό αποτελεί τη δεδομένη μορφή της ιδεολογίας-της ... Στην πραγματικότητα η ιστορικότητα αντι-προσωπεί για τη συνείδηση την κατηγορία της ιδιοκτησίας, ακριβώς όπως στον οικονομικό τομέα το κεφάλαιο σημαίνει την εξουσία πάνω σε παρελθούσα εργασία" (10).

Η κριτική αυτή του ιστορισμού έχει τη βαρύτητά-της. Αλλά αυτό που πραγματικά κάνει το βλέμα να στραφεί προς την επικίνδυνη προβληματική του μορφωτικού ζητήματος είναι πάνω απ' όλα η αναφορά-της στις φυσικές επιστήμες — "την επιστήμη εν γένει". Απ' τις μέρες του Μπέμπελ και δώθε το γόητρο των φυσικών επιστημών κυριαρχούσε στον διάλογο. Το κύριο έργο του Μπέμπελ, "Η γυναίκα και ο σοσιαλισμός", έφτασε, στα τριάντα χρόνια που πέρασαν ανάμεσα στην εμφάνισή-του και στην εμφάνισή της εργασίας του Κορν, μια κυκλοφορία 200.000 αντιτύπων. Η αποτίμηση των φυσικών επιστημών απ' τον Μπέμπελ δεν στηρίζεται μόνο στη μαθηματική ακρίβεια των αποτελεσμάτων-τους, αλλά προπάντων στην πρακτική εφαρμοσιμότητά-τους (11). Παρόμοια λειτουργούν οι φυσικές επιστήμες αργότερα στον Ένγκελς, όταν πιστέβει πως καταρρίπτει τον φαινομεναλισμό του Καντ με την υπόμνηση της τεχνικής, που με τις επιτυχίες-της δείχνει πως μπορούμε να γνωρίζουμε τα "πράγματα καθεαυτά". Οι φυσικές επιστήμες λοιπόν είναι για τον Κορν "η επιστήμη εν γένει", γιατί είναι το θεμέλιο της τεχνικής. Αλλά η τεχνική προφανώς δεν είναι μια καθαρά φυσικοεπιστημονική υπόθεση. Είναι ταυτόχρονα και ιστορική. Μ' αυτή-της την ιδιότητα επιβάλλει την επανεξέταση του θετικιστικού, αντιδιαλεκτικού διαχωρισμού, που προσπαθούσαν πολλοί να κάνουν μεταξύ φυσικών και θεωρητικών επιστημών. Τα ερωτήματα, που θέτει η ανθρωπότητα στη φύση, συγκαθορίζονται απ' το στάδιο στο οποίο βρίσκεται η παραγωγή-της. Αυτό είναι το σημείο, στο οποίο ξαστοχεί ο θετικισμός. Στην εξέλιξη της τεχνικής έβλεπε μόνο τις προόδους των φυσικών επιστημών, όχι τις οπισθοδρομήσεις της κοινωνίας. Παρέβλεψε το γεγονός πως η εξέλιξη αυτή συγκαθορίζεται απ' τον καπιταλισμό. Και με τον ίδιο τρόπο διέφυγε απ' την προσοχή των θετικιστών ανάμεσα στους σοσιαλδημοκράτες θεωρητικούς ότι η εξέλιξη αυτή έκανε την όλο και πιο επιτακτική πράξη, με την οποία το προλεταριάτο θα έπαιρνε στα χέρια-του αυτή την τεχνική, όλο και πιο προβλητική. Παραγνώρισαν την αποικιοδομητική πλεβρά αυτής της εξέ-

λιξης, γιατί ήσαν ξένοι προς την αποικιοδομητική πλεβρά της διαλεκτικής.

Μια πρόγνωση έπρεπε να γίνει, και δεν έγινε. Αυτό σφράγισε μια εξέλιξη, που είναι χαρακτηριστική για τον περασμένο αιώνα: δηλαδή τη σαφή αντιμετώπιση της τεχνικής. Εκδηλώνεται με μια σειρά από ενθουσιώδη ξεσπάσματα, που προσπαθούν όλα-τους να παρακάμψουν το γεγονός πως στην κοινωνία αυτή η τεχνική χρησιμεύει μόνο για την παραγωγή εμπορευμάτων. Οι σοσιαλιστές, με την ποιήση με την οποία περιβάλουν τη βιομηχανία, έρχονται χρονικά πρώτοι στη σειρά ακολουθεί ο ρεαλισμός ενός Ντυ Καν, που θεωρούσε την ατμομηχανή σαν την ουσία του μέλλοντος· στο τέλος βρίσκεται ένας Λούντβιχ Πφάου: "Είναι ολότελα περικό", έγραψε, "να θέλει κανείς να γίνει άγγελος, κι η ατμομηχανή αξίζει περισσότερο απ' το ωραιότερο ζεβγάρι φτερά" (12). Τούτη η ματιά στην τεχνική έπεφτε απ' το "GARTENLAUBE"\*. Και μπορεί κανείς να ρωτήσει μ' αυτή την εφκαιρία, μήπως η ψυχική εφορία που απολάμβανε η αστική τάξη του αιώνα, προερχόταν απ' την άφατη ικανοποίηση πως δεν ήταν αναγκασμένη ποτέ να μάθει πως εξελίχτηκαν οι παραγωγικές δυνάμεις στα χέρια-της. Η γνώση αυτή επιφυλάχτηκε, πραγματικά, στον αιώνα που ακολούθησε. Ο αιώνας αυτός βιώνει πως η ταχύτητα των μέσων συγκοινωνίας, η αποδοτικότητα των μηχανών με τις οποίες αναπαράγεται η γραφή και ο λόγος υπερφαλαγγίζει τις ανάγκες. Οι ενέργειες, που αναπτύσει η τεχνική πέρα απ' αυτό το κατώφλι, είναι καταστροφικές. Προωθούν κατά κύριο λόγο την τεχνική του πολέμου και της δημοσιογραφικής προετοιμασίας-του. Μπορούμε να πούμε πως η εξέλιξη αυτή, που καθορίζεται πέρα για πέρα ταξικά, διαδραματίστηκε πίσω απ' την πλάτη του περασμένου αιώνα. Τις καταστροφικές ενέργειες της τεχνικής δεν τις είχε ακόμα συνειδητοποιήσει. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τη σοσιαλδημοκρατία γύρω στην αλλαγή του αιώνα. Αν αντιτάχτηκε εδώ κι εκεί στις αφταπάτες του θετικισμού, στο σύνολο όμως έμεινε δέσμιός-τους. Η σοδεία του παρελθόντος της φαινόταν πως είχε στιβαχτεί μια για πάντα στις αποθήκες του παρόντος· αν το μέλλον επιφύλασε καμία εργασία, δεν ήταν τίποτ' άλλο απ' τη βεβαιότητα της πλούσιας συγκομιδής.

\* Τίτλος ενός εβδομαδιαίου φιλολογικού περιοδικού, που έβγαине απ' το 1853 ως το 1943. Ο Μπένγιαμιν κάνει εδώ λογοπαίγνιο με τον τίτλο του εντύπου, που σημαίνει περίπου "κρεβατίνη". (ΣτΜ)



Σ' αυτή την εποχή διαμορφώθηκε η προσωπικότητα του Έντουαρντ Φουξ, κι απ' αυτή προέρχονται βασικά χαρακτηριστικά του έργου του. Το έργο αυτό, για να μιλήσουμε επιγραμματικά, συμμετέχει στην προβληματική που είναι ασεχώραστη απ' την ιστορία της κουλτούρας. Η προβληματική αυτή μας παραπέμπει στο κείμενο του Ένγκελς που παραθέσαμε πιο πάνω. Θα μπορούσε να πιστέψει κανείς πως το κείμενο τούτο αποτελεί κλασικό παράδειγμα, αφού θα ορίζει τον ιστορικό υλισμό σαν ιστορία της κουλτούρας. Αυτό άραγε δεν είναι το αληθινό νόημα τούτου του εδαφίου; Άραγε η μελέτη των επιμέρους τομέων, απ' τους οποίους αφαιρέθηκε πια η επίφαση της αφτονομίας-τους, δεν πρέπει να συγχωρηθεί στη μελέτη της ιστορίας της κουλτούρας σαν συνόλου των μέχρι σήμερα κατακτήσεων της ανθρωπότητας; Στην πραγματικότητα, όποιος ρωτάει μ' αυτό τον τρόπο αντικαθιστά απλώς τις πολλές και προβληματικές ενότητες, που περιλαμβάνει η ιστορία του πνέματος (σαν ιστορία της λογοτεχνίας και της τέχνης, του Δικαίου ή της θρησκείας), με μια καινούργια και προβληματικότερη απ' όλες. Η αφτονομία, με την οποία η ιστορία της κουλτούρας παρουσιάζει το περιεχόμενό-της, είναι για τον ιστορικό υλιστή φαινομενική, πλάσμα μιας ψευδούς συνειδήσης (13). Στέκει επιφυλακτικός απέναντί-της. Την επιφυλακτικότητα αυτή τη δικαιολογεί η απλή επισήμανση του παρελθόντος: ό,τι σχετικό με την τέχνη και την επιστήμη επισκοπεί, έχει τέτοια προέλευση, που δεν μπορεί να την κοιτάζει χωρίς φρίκη. Χρωστάει την ύπαρξή-του όχι μόνο στην προσπάθεια των μεγάλων διανοιών, που το έφτιαξαν, αλλά, σε περισσότερο ή λιγότερο βαθμό, και στον ανώνυμο μόχθο των συγκαιρινών-τους. Δεν είναι ποτέ ένα ντοκουμέντο του πολιτισμού, χωρίς να είναι ταυτόχρονα κι ένα ντοκουμέντο της βαρβαρότητας. Μέχρι τώρα καμία ιστορία της κουλτούρας δεν πήρε αρκετά υπόψη-της τη βασική σημασία αυτού του γεγονότος, και πολύ δύσκολα μπορεί να ελπίζει κανείς πως θα το κατορθώσει.

Ωστόσο το κρίσιμο σημείο δεν βρίσκεται εδώ. Αν η έννοια της κουλτούρας είναι προβληματική για τον ιστορικό υλισμό, ο εκφυλισμός-της σε αγαθά, που γίνονται για την ανθρωπότητα αντικείμενα ιδιοκτησίας, του είναι αδιανόητος. Γι' αυτόν, το έργο του παρελθόντος δεν έχει ολοκληρωθεί. Σε καμιάς εποχής την ποδια δεν το βλέπει να πέφτει σαν ώριμο φρούτο. Σαν ένα σύνολο απομορφώματα, που θεωρούνται ανεξάρτητα αν όχι απ' την παραγωγί-

κη διαδικασία, στην οποία δημιουργήθηκαν, πάντως απ' αυτήν, στην οποία επιβιώνουν, η έννοια της κουλτούρας έχει γι' αυτόν μια φετιχιστική ιδιότητα. Εμφανίζεται πραγματοποιημένη (VERDING-LICHT). Η ιστορία-της δεν είναι, κατ' αυτόν, τίποτ' άλλο απ' το καταστάλαγμα που δημιούργησαν οι λογής-λογής αξιομημονέφτες πράξεις, που δεν αναταράσσονται στη συνείδηση των ανθρώπων από κανέναν είδους γνήσια, δηλ. πολιτική γνώση.

Κατά τ' άλλα δεν είναι δυνατό να παραβλέψει κανείς πως ως τώρα καμία ιστορική διαπραγμάτευση που επιχειρήθηκε πάνω στη βάση της ιστορίας της κουλτούρας δεν ξέφυγε απ' αυτή την προβληματική. Είναι ανάγλυφη στη μεγαλόπνοη "Γερμανική Ιστορία" του Λάμπρεχτ, που για εβρόητους λόγους απασχόλησε επανειλημμένα την κριτική της "NEUE ZEIT". "Ο Λάμπρεχτ", γράφει ο Μέρινγκ, "καθώς είναι γνωστό, είναι απ' όλους τους αστούς ιστορικούς εκείνος που πλησίασε περισσότερο προς τον ιστορικό υλισμό". Ωστόσο "ο Λάμπρεχτ έμεινε στα μισά του δρόμου ... Κάθε έννοια ιστορικής μεθόδου πάβει, όταν ο Λάμπρεχτ επιδιώκει να διαπραγματευτεί την οικονομική και πολιτιστική εξέλιξη σύμφωνα με μια ορισμένη μέθοδο, αλλά την πολιτική εξέλιξη της ίδιας εποχής τη συμπιέει από μερικούς άλλους ιστορικούς" (14). Ασφαλώς η αναπαράσταση της ιστορίας της κουλτούρας με βάση την πραγματιστική ιστορία είναι κάτι το παράλογο. Ακόμα βαθύτερα όμως βρίσκεται το παράλογο μιας διαλεκτικής ιστορίας της κουλτούρας καθεαφής, αφού το συνεχές της ιστορίας, όταν διασπάται απ' τη διαλεκτική, σε κανένα άλλο μέρος δεν παρουσιάζει μεγαλύτερη διασπορά απ' ό,τι σ' αυτό που αποκαλείται κουλτούρα.

Με λίγα λόγια, η ιστορία της κουλτούρας μόνο φαινομενικά αποτελεί πρόοδο της γνώσης, κι ούτε καν φαινομενικά δεν αποτελεί πρόοδο της διαλεκτικής. Γιατί της λείπει το οικοδομητικό στοιχείο, που εξασφαλίζει στη διαλεκτική σκέψη, καθώς και στη γνώση του διαλεκτικού στοχαστή, την αφθεντικότητα-τους. Πολλαπλασιάζει βέβαια το βάρος των θησαυρών, που στιβάζονται πάνω στη ράχη της ανθρωπότητας. Αλλά δεν της δίνει τη δύναμη να το αποσείσει, για να το πάρει στα χέρια-της. Το ίδιο ισχύει για τη σοσιαλιστική μορφωτική εργασία γύρω στο γύρισμα του αιώνα, που είχε για πυξίδα την ιστορία της κουλτούρας.

Το ιστορικό περίγραμμα του έργου του Φουξ διαγράφεται μπροστά



σ' αφο το φόντο. Όπου εμφανίζει αντοχή και διάρκεια, το οφείλει στην πετυχημένη πάλη-του ενάντια σε πνευματικές συνθήκες, πιο αντζόνες απ' τις οποίες σπάνια παρουσιάστηκαν. Κι εδώ ακριβώς ο συλλέκτης Φουξ έμαθε στον θεωρητικό να συλαμβάνει πολλαπράγματα, προς τα οποία η εποχή-του του έφραζε την πρόσβαση. Ο συλλέκτης ήταν που έφτασε σε οριακούς τομείς —την καρικατούρα, την πορνογραφική παράσταση—, που θ' αχρηστέψουν αργά ή γρήγορα μια σειρά καλοσύπια της παραδοσιακής ιστορίας της τέχνης. Πρέπει να παρατηρήσουμε πρώτα απ' όλα, πως ο Φουξ διέρρηξε εντελώς τους δεσμούς-του με την κλασικιστική αντίληψη περι τέχνης, που τα ίχνη-της είναι αντιληπτα ακόμα και στον Μαρξ. Οι έννοιες, με βάση τις οποίες η αστική τάξη ανέπτυξε α-φτη την αντίληψη περι τέχνης, δεν ισχύουν πια για τον Φουξ: ούτε η ωραία εμφάνιση, ούτε η αρμονία, ούτε η ενότητα του πολυσύνθετου. Και η ίδια τούτη ρωμαλέα επιβολή του συλλέκτη, που απομακρύνει τον συγγραφέα απ' τις κλασικιστικές θεωρίες, κατισχύει τότε-πότε, δραστήνια κι ορμητικά, ακόμα και πάνω στην κλασική αρχαιότητα. Το 1908, αναφερόμενος στο έργο του Ροντεν και του Σλέφογκτ, προφητέβει ένα καινούργιο κάλος, "που στα τελικά-του αποτελέσματα υποσχεταί να γίνει άπειρα μεγαλύτερο ακόμα κι απ' την κλασική αρχαιότητα. Γιατί εκεί που αφτη δεν ήταν παρα ανώτατη ζωική μορφή, το καινούργιο κάλος θα είναι έμπλεο απο ένα μεγαλειώδες ψυχικό-πνευματικό περιε-χόμενο" (15).

Κοντολογίς, η αξιολογική σειρά, που καθόριζε άλλοτε τη θεώρηση της τέχνης στον Βύνελμαν και στον Γκαίτε, έχει χάσει κάθε ε-πιροή στον Φουξ. Βέβαια, θα ήταν πλάνη να νομίζει κανείς πως μ' αφο τον τρόπο άλαξε ριζικά και η ίδια η διαλεκτική θεώρηση της τέχνης. Αφο δεν μπορεί να συμβεί προτου τα σιρόπια μέλη, που ο ιδεαλισμός κρατάει στα χέρια-του σαν ιστορική περιγραφή απ' τη μια μεριά και σαν αξιολόγηση απ' την άλλη, γίνουν ένα και ξεπε-ρασσουν σαν τέτοια. Το έργο τούτο επιφυλάσσεται σε μια επιστήμη της ιστορίας, της οποίας το αντικείμενο δεν θ' αποτελείται απο ένα κουβάρι "σκέτα δεδομένα", αλα απο ένα προσδιορισμένο αριθ-μο νήματα, που θ' αποτελούν τη διαπλοκή του παρελθόντος με τον ιστό του παρόντος. (Θα ήταν λάθος να εξομοιώσει κανείς α-φτη τη διαπλοκή με την απλή σχέση αιτίου και αιτιατού. Πρόκει-ται μάλλον για μια ολότελα διαλεκτική διαπλοκή, και επι αιώνες μπορούν να είναι χαμένα μερικά νήματα, τα οποία η επίκαιρη πο-ρεία της ιστορίας ξαναπαίρνει στα χέρια-της ξαφνικά και αδιό-

ρατα). Το ιστορικό αντικείμενο, που έχει απαλαγει απ' τον χαρα-κτηήρα του απλου δεδομένου, δεν χρειάζεται αξιολόγηση. Γιατί δεν παρουσιάζει αόριστες αναλογίες με την επικαιρότητα, αλα συνίσταται στο συγκεκριμένο διαλεκτικό πρόβλημα, που αφτη έ-χει να επιλύσει. Αφο πράγματι προσπαθεί να κάνει ο Φουξ. Αν όχι πουθενά αλου, είναι τουλάχιστον αισθητό στο περιπαθεσ στοιχείο, που συχνά κάνει το κείμενο να προσεγγίζει στη διά-λεξη. Ωστόσο, απ' την άλλη μεριά αφο δείχνει πως όχι λίγα πράγ-ματα έμειναν προθέσεις ή σταμάτησαν στο ξεκίνημά-τους. Το θε-μελιακό καινούργιο της πρόθεσης-του εκφράζεται σαφώς προπά-ντων εκεί που την εβνοεί το θέμα. Τούτο συμβαίνει στην ερμηνεία της εικονογραφίας, στη θεώρηση της μαζικής τέχνης, στη μελέτη της αναπαραγωγικής τεχνικής. Αφα τα τμήματα του έργου του Φουξ είναι ρηξίλελεφα. Είναι συστατικά κάθε μελλοντικής υλι-στικής θεώρησης των έργων τέχνης.

Τα τρία μοτίβα που αναφέραμε έχουν ένα κοινό γνώρισμα: οδηγουν σε διαπιστώσεις, που δεν μπορούν παρα να είναι καταλυτικές για την καθιερωμένη αντίληψη περι τέχνης. Η ενασχόληση με την τε-χνική της αναπαραγωγής αποκαλύπτει, περισσότερο απο κάθε άλλο ε-ρεβνητικό πεδίο, την αποφασιστική σημασία που έχει η αντιμετώ-πιση του έργου τέχνης απ' το κοινό· επιτρέπει έτσι να κρατηθεί μέσα σε ορισμένα όρια η διαδικασία της πραγματοποίησης του έρ-γου τέχνης. Η θεώρηση της μαζικής τέχνης οδηγεί στην αναθεώ-ρηση της έννοιας της ιδιοφυίας· υποδηλώνει πως περισσότερο κι απ' την έμπνευση, που συμβάλει στη δημιουργία του έργου τέχνης, δεν πρέπει να παραβλέπεται η τιμή του έργου τέχνης σαν εμπορέβ-ματος, που μόνον αφτη επιτρέπει στην πρώτη να γίνει γόνιμη. Τέλος, η ερμηνεία της εικονογραφίας όχι μόνον αποδείχεται α-παραίτητη για τη μελέτη της αντιμετώπισης του έργου τέχνης και τη μελέτη της μαζικής τέχνης· εμποδίζει προπάντων τις υ-περβάσεις, προς τις οποίες τείνει κάθε φορμαλισμός (16).

Ο Φουξ χρειάστηκε ν' ασχοληθεί με τον φορμαλισμό. Οι θεωρίες του Βέλφλιν κέρδιζαν έδαφος την ίδια εποχή που ο Φουξ έβαζε τα θεμέλια του έργου-του. Στο "Ατομικό πρόβλημα" αναφέρεται σε μια βασική θέση απ' την "Κλασική τέχνη" του Βέλφλιν. Η θέση α-φτη είναι: "Έτσι, το κουατροτσέντο και το τσινκουετσέντο σαν τεχνοτροπίες δεν μπορούν να καλυφτούν με θεματικά χαρακτηρι-στικά. Το φαινόμενο ... υποδηλώνει μια εξέλιξη της καλλιτεχνι-κής ματίας, που κατα βάση είναι ανεξάρτητη απο ένα ορισμένο



φρόνημα και απο ένα ορισμένο ιδεώδες για το ωραίο" (17). Οπωσδήποτε η διατύπωση αυτή μπορεί να κάνει έξω φρενών τον ιστορικό υλιστή. Αλα ωστόσο περιέχει και ωφέλιμο στοιχείο: γιατί ίσα ίσα αφ'όπου ο τελεφταίος δεν ενδιαφέρεται και τόσο ν' αποδώσει την αλλαγή της καλλιτεχνικής ματίας σ' ένα καινούργιο ιδεώδες για το ωραίο, όσο σε στοιχειώδεις διαδικασίες — διαδικασίες, που προπαρασχεβάζονται απο οικονομικές και τεχνικές μεταβολές στην παραγωγή. Σ' ό,τι αφορά τη δεδομένη αυτή περίπτωση, πολλοί δύσκολα θα έφεβγε με άδεια χέρια αφ'όπου που θα καταπιανόταν με το ερώτημα ποιες οικονομικά προσδιορισμένες μεταβολές έφευρε η Αναγέννηση στην οικοδομική τέχνη και ποιο ρόλο έπαιξε η ζωγραφική της Αναγέννησης σαν προβολή της καινούργιας αρχιτεκτονικής και σαν παράδειγμα για την καινούργια θέση του ανθρώπου ως προς τον περίγυρό-του, που επιτέφχθηκε χάρη σ' αυτήν (18). Βέβαια, ο Βέλφλιν δεν τίγει αφ'όπου το ερώτημα παρα μόνο ακροθιγώς. Όταν όμως ο Φουξ, αντικροθοντάς-τον, τονίζει πως: "Ακριβώς τούτα τα τυπικά στοιχεία ... είναι που δεν μπορούν να εξηγηθούν διαφορετικά παρα με το καινούργιο πνέσμα της εποχής" (19), αφ'όπου βέβαια υποδηλώνει κατα κύριο λόγο τον αμφίβολο χαρακτήρα των πολιτιστικοιστορικών κατηγοριών, τον οποίο προαναφέραμε.

Σε περισσότερα απο ένα σημεία αποδειχνεται πως η πολεμική, ακόμα κι ο διάλογος, δεν είναι απ' τις ιδιότητες που χαρακτηρίζουν τον συγγραφέα Φουξ. Η εριστική διαλεκτική, που κατα τον ορισμό του Χέγκελ "εξοικειώνεται με τη δύναμη του αντιπάλου, για να τον καταστρέψει εκ των ένδον", δεν συναντάται στο οπλοστάσιό-του, όσο φιλόνεικος κι αν φαίνεται ο Φουξ. Στους ερεβνητες που διαδέχτηκαν τον Μαρξ και τον Ένγκελς υποχώρησε η καταλυτική δύναμη της σκέψης, που τώρα δεν τολμούσε πια να προκαλέσει την εποχή. Ήδη στον Μέρνγκ ο τόνος-της μετριάστηκε καθώς αναλώθηκε σ' ένα πλήθος μικροαψιμαχιών. Παρόλ' αυτά ο Μέρνγκ πέτυχε σημαντικά πράγματα με τον "Θρόλο του Λέσινγκ". Έδειξε τί πολιτική, αλα κι επιστημονική και θεωρητική ενέργεια διοχετέφτηκε στα μεγάλα έργα της κλασικής περιόδου. Τεκμηρίωσε έτσι την αποστροφή-του για τη φιλολογική πεπατημένη των συγγραφέων-του. Κατέληξε στη ρωμαλέα διαπίστωση, πως η τέχνη δεν μπορεί να περιμένει την αναγέννησή-της πριν απ' την οικονομικοπολιτική νίκη του προλεταριάτου. Και στην τύμια διαπίστωση: "Στον απελευθερωτικό-του αγώνα, αφ'ή (η τέχνη) δεν μπορεί να επέμβει βαθιά" (20). Η εξέλιξη της τέχνης τον δικαίω-

σε. Οι διαπιστώσεις-του παρέπεψαν τον Μέρνγκ με διπλή έμφαση στη μελέτη της επιστήμης. Χάρη σ' αυτή τη μελέτη απέκτησε τη σταθερότητα και σοβαρότητα, που τον έκαναν άπρωτο απέναντι στον ρεβιζιονισμό. Έτσι διαμορφώθηκαν στον χαρακτήρα-του ιδιότητες που μπορούν να ονομαστούν αστικές με την καλύτερη έννοια, αλα που απέχουν πολύ απ' το να εγγυώνται τη διαλεκτική σκέψη. Τις συναντάμε και στον Φουξ σε όχι μικρότερο βαθμό. Κι ίσως σ' αφ'όπου να είναι πιο χτυπητες, γιατί είναι ενσωματωμένες σε μια επεκτατικότερη και πιο αισθησιαρχική προδιάθεση. Όπως κι αν έχει το πράγμα, θα μπορούσε κανείς να φανταστεί το πορτραίτο-του σε μια πινακοθήκη απο φυσιογνωμίες αστών λογών. Σαν γείτονα θα μπορούσε να έχει τον Γκέοργκ Μπράντες, με τον οποίο έχει κοινό τον ορθολογιστικό ζήλο, το πάθος να φωτίσει εκτεταμένους ιστορικούς χώρους με τη δάδα του ιδανικού (της πρόδου, της επιστήμης, της λογικής). Στο άλλο-του πλευρό μπορεί κανείς να φανταστεί τον Άντολφ Μπάστιαν, τον εθνολόγο. Αφ'όπου τον θυμίζει ο Φουξ προπάντων με την ακρόεστη δύψα-του για υλικό. Κι όπως ο Μπάστιαν έγινε παροικιώδης με την προθυμία-του, όποτε παρουσιαζόταν ανάγκη να διασαφηνιστεί ένα ζήτημα, να ξεκινήσει με το βαλιτσάκι-του για μια αποστολή που τον κρατούσε μήνες ολόκληρους μακριά απ' την πατρίδα, έτσι κι ο Φουξ υπάκουε ολοένα σε παρωθήσεις, που τον έσπρωχναν να ψάχνει για καινούργιο αποδεικτικό υλικό. Και των δυο τα έργα θα παραμείνουν ανεξάντλητες πηγες για την έρευνα.

5

Ο ψυχολόγος βέβαια είναι επόμενο ν' αποδίδει μεγάλη σημασία στο ερώτημα πώς μια φύση ενθουσιώδης, με έντονη ροπή προς την θετική γνώση, γίνεται να έχει τέτοιο πάθος για την καρικατούρα. Όποια απάντηση κι αν δώσει, τα πράγματα δεν αφήνουν καμία αμφιβολία σ' ό,τι αφορά τον Φουξ. Εξαρχής το ενδιαφέρον του Φουξ για την τέχνη αντιδιαστέλεται απ' αφ'όπου που ονομάζεται "λατρεία του ωραίου". Εξαρχής η αναζήτηση της αλήθειας παίζει τον βασικό ρόλο. Ο Φουξ δεν κουράζεται να τονίζει την αφθονικότητα και την αξία της καρικατούρας σαν μαρτυρίας. "Η αλήθεια βρίσκεται στο ακραίο", διατυπώνει μερικές φορές. Προχωρεί πιο πέρα: η καρικατούρα είναι γι' αφ'όπου "κατα κάποιο τρόπο η μορφή ... απ' την οποία εκπορεύεται κάθε αντικειμενική τέχνη. Μια και μόνη ματία στα εθνογραφικά μουσεία επαληθεύει αφ'ή την πρόταση" (21). Όταν ο Φουξ επικαλείται τους προϊστορικούς λαούς, την παιδική ζωγραφική, ο συσχετισμός αφ'όπου της έννοιας της



καρικατούρας με τέτοιους τομείς ίσως να είναι συζητήσιμος —αλλά παρόλ' αυτά υπογραμμίζει το έντονο ενδιαφέρον του Φουξ για τη δραστηριότητα του έργου τέχνης, είτε πρόκειται για το περιεχόμενο (22) είτε για τη μορφή-του. Το ενδιαφέρον αφο το διέπει ολόκληρο το έργο-του. Ακόμα και στο όψιμο βιβλίο του "Η πλαστική της εποχής των Τανγκ" διαβάζουμε: "Το γκροτέσκο είναι ο υπερθετικός του αισθητηριακά αντιληπτου ... Μ' αυτή την έννοια οι γκροτέσκες παραστάσεις είναι ταφτόχρονα η έκφραση της σιδερένιας υγείας μιας εποχής ... Οποσδήποτε δεν μπορεί ν' αμφισβητηθεί πως, σ' ό,τι αφορά τις κινητήριες δυνάμεις του γκροτέσκου, υπάρχει ένας ισχυρός αντίθετος πόλος. Προς γκροτέσκες παραστάσεις ρέπουν επίσης οι εποχές παρακμής και τα αρωστημένα μυαλά. Σε τέτοιες περιπτώσεις το γκροτέσκο είναι το ανατριχιαστικό σύνδρομο του γεγονότος, πως στις εποχές και στα άτομα αυτά τα κοσμολογικά και υπαρξιακά προβλήματα φαίνονται άλυτα ... Το ποια απ' αυτές τις δυο τάσεις κρύβεται πίσω από μια γκροτέσκα φαντασώση σαν δημιουργική κινητήρια δύναμη, φαίνεται με την πρώτη ματιά" (23).

Η περικοπή αυτή είναι διαφωτιστική. Δείχνει με ιδιαίτερη σαφήνεια πού οφείλεται η πλατεία επίδραση, η ξέχωρη δημοτικότητα των έργων του Φουξ. Οφείλεται στο χάρισμα να συνδέει παρεμφθες τις βασικές έννοιες, γύρω από τις οποίες κινείται η ανάλυσή του, με αξιολογήσεις. Συχνά αφο γίνεται με χονδροειδή τρόπο (24). Επιπρόσθετα οι αξιολογήσεις αυτές είναι πάντοτε ακραίες. Εμφανίζονται με τη μορφή αντιθετων πόλων κι έτσι πολώνουν την έννοια, με την οποία συνδέονται. Αφο συμβαίνει με την ανάλυση για το γκροτέσκο, το ίδιο συμβαίνει και με την ερωτική καρικατούρα. Σε εποχές παρακμής η τελεφταία τούτη είναι "βρωμία" και "γαργαλιστικό ερέθισμα", σε περιόδους ακμής "έκφραση ασυγκράτητης ορμής και σιδερένιας δύναμης" (25). Πότε ο Φουξ επικαλείται τις αξιολογικές έννοιες της ακμής και της παρακμής, πότε του υγιούς και του αρωστημένου. Αποφεύγει οριακές περιπτώσεις, όπου θα μπορούσε να φανεί η προβληματικότητα αυτών των εννοιών. Προτιμάει το "μεγαλειώδες", που έχει το προσόν να γενάει "το συναρπαστικό μέσα στο απλούστατο" (26). Τεθλασμένες περιόδους τέχνης, όπως το μπαρόκ, δεν τις καταδέχεται και πολύ. Η μεγάλη εποχή γι' αφο είναι η Αναγέννηση. Εδω η λατρεία του για τη δημιουργικότητα υπεριοχθεί πάνω στην αποστροφή-του για την κλασική περίοδο.

Η έννοια της δημιουργικότητας έχει για τον Φουξ μια έντονη βιολογική χροιά. Κι ενώ η ιδιοφυία κατακλύζεται με ιδιότητες, που μερικές φορές έχουν πριαπικό χαρακτήρα, ο συγγραφέας αρέσκειται να παρουσιάζει καλλιτέχνες που δεν συμπαθεί με μειωμένο τον ανδρισμό-τους. Τέτοιας βιολογιστικής θεώρησης τη σφραγίδα έχει η γνώμη του Φουξ για τους Γκρέκο, Μουρέλιο και Ριμπέρα, που συνοψίζεται στη διαπίστωση: "Και οι τρεις-τους έγιναν οι κλασικοί εκπρόσωποι του πνέβματος του μπαρόκ για τον λόγο πως καθένας με τον τρόπο-του είχαν ερωτικές αναστολές" (27). Δεν πρέπει να λησμονούμε πως ο Φουξ ανέπτυξε τις βασικές-του έννοιες σε μια εποχή που η παθογραφία αποτελούσε την τελεφταία λέξη της ψυχολογίας της τέχνης, και οι Λομπρόζο και Μέμπιους αποτελούσαν αφθεντίες. Και η έννοια της ιδιοφυίας, που με τον πολύκροτο "Πνέβματικό Πολιτισμό της Αναγέννησης" του Μπούρκχαρντ συμπληρώθηκε την ίδια εποχή με πλούσιο εποπτικό υλικό, έθρεψε από όλες πηγες την ίδια πλατιά διαδομένη πεποιθηση, πως η δημιουργικότητα είναι πάνω απ' όλα έκφραση ασυγκράτητης ενέργειας. Συγγενικές τάσεις οδήγησαν αργότερα τον Φουξ σε αντιλήψεις, που συγγενέβουν μ' εκείνες της ψυχανάλυσης· ήταν ο πρώτος που αξιοποίησε την ψυχανάλυση για τη μελέτη της τέχνης.

Το παρορμητικό, το άμεσο, που σύμφωνα μ' αυτή την άποψη δίνει στην καλλιτεχνική δημιουργία τη φυσιολογική-της, κυριαρχεί εξίσου στην αντίληψη του Φουξ για τα έργα τέχνης. Έτσι, συμβαίνει συχνά να μη μεσολαβεί γι' αφο τον παρα ένα βήμα ανάμεσα στην παράσταση και την κρίση. Πραγματικά, γι' αφο τον εντύπωση δεν είναι μόνον η φυσιολογική πρώτη ώθηση, που δέχεται ο παρατηρητής απ' το έργο τέχνης, αλα κατηγορία της ίδιας της θεώρησης του έργου τούτου. Όταν για παράδειγμα ο Φουξ αφήνει να διαφανεί η κριτική επιφύλαξη-του απέναντι στον καλλιτεχνικό φορμαλισμό της εποχής των Μινγκ, συνοψίζει τη στάση-του λέγοντας πως τα έργα τούτης της εποχής "σε τελεφταία ανάλυση ... δεν πετυχαίνουν περισσότερα και πολύ συχνά μάλιστα ούτε καν τα ίδια ως προς την εντύπωση, απ' όσα πέτυχε π.χ. η εποχή των Τανγκ με τις αδρές γραμές-της" (28). Μ' αφο τον τρόπο ο συγγραφέας Φουξ καταλήγει στο ξέχωρο και απλουστεφτικό, για να μην πούμε χωριάτικο ύφος, του οποίου δίνει ένα θαβμάσιο παράδειγμα στην "Ιστορία της ερωτικής τέχνης", όταν διακηρύσσει: "Απ' τη σωστή αίσθηση ως τη σωστή και πλήρη αποκρυπτογράφηση των δυνάμεων που επενεργούν σ' ένα έργο τέχνης μένει πάντοτε ένα και μόνο βήμα" (29). Το ύφος αφο δεν είναι εφικτό για τον



καθένα· ο Φουξ χρειάστηκε να πληρώσει το τμήμά-του γι' αυτό. Για να υποδηλώσουμε τούτο το τμήμα με μια λέξη: η φύση αρνήθηκε στον συγγραφέα το χάρισμα να προκαλεί την απορία. Χωρίς καμία αμφιβολία ο Φουξ ένωσε αφητη την έλειψη. Προσπαθεί να την αντισταθμίσει με χιλίους τρόπους, και για τίποτα δεν του αρέσει να μιλάει περισσότερο απ' ό,τι για μυστικά, που προσπαθεί να τα λύσει με την ψυχολογία της δημιουργίας, για αινύματα της ιστορίας, που τη λύση-τους τη δίνει ο υλισμός. Αλλά η ροπή-του προς την απεφθειάς διαλέφκηση των προβλημάτων, που καθορίζει την αντίληψή-του για τη δημιουργία και τη στάση-του προς αυτή, επιβάλλεται τελικά και στις αναλύσεις-του. Η πορεία της ιστορίας της τέχνης εμφανίζεται αναγκαία, οι χαρακτήρες των διαφόρων τεχνοτροπιών οργανικοί, τα πιο αλόκοτα καλλιτεχνικά μορφώματα λογικά. Κι ωστόσο, κατά την πορεία της ανάλυσης όλα αυτά γίνονται συνήθως λιγότερο αναγκαία, οργανικά και λογικά απ' όσο, κατά την εντύπωση, ήταν πριν, όπως εκείνα τα μυθικά όντα της εποχής των Τανγκ, που με τις πύρινες φτερούγες-τους και τα κέρατά-τους εμφανίζονται απόλυτα λογικά, οργανικά. "Ακόμα και τα τεράστια αυτά των ελεφάντων είναι λογικά· λογική είναι πάντοτε και η στάση... Ποτέ δεν πρόκειται απλώς για κατασκευασμένες έννοιες, αλλά για τη ζωντανή μορφή της ιδέας" (30).

Εδώ κυριαρχούν αντιλήψεις, που σχετίζονται στενά με τις σοσιαλδημοκρατικές δοξασίες της εποχής. Είναι γνωστό πόσο βαθεία ήταν η επίδραση του δαρβινισμού στη διαμόρφωση της σοσιαλιστικής αντίληψης για την ιστορία. Στην περίοδο του διωγμού απ' τον Βόρμαρ η επίδραση αυτή οφέλησε την αλυσίτη αφοτοποίηση του κόματος και την αποφασιστικότητα στον αγώνα του. Αργότερα, με τον ρεβιζιονισμό, η εβολουσιονιστική θεώρηση της ιστορίας έκλινε προς την εξέλιξη τόσο περισσότερο, όσο λιγότερο το κόμα ήταν πρόθυμο να διακυβέψει τα όσα είχαν κατακτηθεί στην πάλη κατά του καπιταλισμού. Η ιστορία απόκτησε ντετερμινιστικά χαρακτηριστικά· η νίκη του κόματος "δεν μπορούσε ν' αποτραπεί". Ο Φουξ έμεινε πάντα-του μακριά απ' τον ρεβιζιονισμό· το πολιτικό-του ένστικτο, η μαχητική-του ιδιοσυστάση τον οδηγούσαν στην αριστερή πτέρυγα. Σαν θεωρητικός όμως δεν μπόρεσε να ξεφύγει απ' αυτές τις επιρροές. Είναι αισθητές σ' ολόκληρο το έργο-του. Εκείνα τα χρόνια ένας άνθρωπος σαν τον Φέρι απέδιδε όχι μόνο τις βασικές αρχές, αλλά και την τακτική της σοσιαλδημοκρατίας σε φυσικούς νόμους. Υπέφθινες για τις αναρχικές αποκλίσεις θεωρούσε τις ελλείψεις γνώ-

σεις γεωλογίας και βιολογίας. Ασφαλώς, ηγέτες σαν τον Κάουτσκι ασχολήθηκαν διεξοδικά με τέτοιες αποκλίσεις (31). Ωστόσο πολλοί ικανοποιούνταν με θέσεις, που κατέτασαν τις ιστορικές διαδικασίες σε "φυσιολογικές" και "παθολογικές" ή πίστεβαν πως στα χέρια του προλεταριάτου ο φυσικοεπιστημονικός υλισμός είχε "αφτενεργα" εξυψωθεί σε ιστορικό (32). Έτσι και ο Φουξ αντιλαμβάνεται την πρόοδο της ανθρώπινης κοινωνίας σαν μια διαδικασία, που "δεν είναι δυνατό ν' αναχαιτιστεί, όπως δεν είναι δυνατό ν' ανακόψει κανείς την αδιάκοπη προέλαση ενός παγετώνα" (33). Έτσι, η ντετερμινιστική αντίληψη συνδυάζεται με μια ακλόνητη αισιοδοξία. Βέβαια, μακροπρόθεσμα καμία τάξη δεν μπορεί να δράσει μ' επιτυχία πολιτικά όταν δεν έχει αφοτοποίηση. Αλλά άλλο πράγμα είναι όταν η αισιοδοξία αναφέρεται στον δυναμισμό της τάξης κι άλλο όταν αναφέρεται στις συνθήκες, υπο τις οποίες δρα η τάξη αυτή. Η σοσιαλδημοκρατία έρεπε προς αυτή τη δέφτερη, αμφίβολη μορφή αισιοδοξίας. Η προοπτική της έναρξης μιας εποχής βαρβαρότητας, που ένας Ένγκελς είχε διαβλέψει στην "Κατάσταση της εργατικής τάξης στην Αγγλία", ένας Μαρξ στην πρόγνωση της καπιταλιστικής εξέλιξης, και που σήμερα είναι οικεία ακόμα και στον μέτριο πολιτικό, ήταν αθέατη για τους επιγόνους γύρω στο γύρισμα του αιώνα. Όταν ο Κοντορσε ανέπτυξε τη θεωρία για την πρόοδο, η αστική τάξη βρισκόταν στα πρόθυρα της κατάληψης της εξουσίας· διαφορετική ήταν η θέση του προλεταριάτου έναν αιώνα αργότερα. Στο προλεταριάτο η θεωρία τούτη δημιούργησε ψευδαισθήσεις. Οι ψευδαισθήσεις αυτές αποτελούν, πράγματι, το υπόβαθρο που διαφαίνεται πότε-πότε κάτω απ' την αντίληψη του Φουξ για την ιστορία της τέχνης: "Η σημερινή τέχνη", πιστέβει ο Φουξ, "μας εκπλήρωσε εκατο προσδοκίες, που στα πιο διαφορετικά επίπεδα ξεπερνούν κατά πολύ τα όσα πέτυχε η αναγεννησιακή τέχνη, και η τέχνη του μέλλοντος πάλι δε μπορεί παρα να σημαίνει οπωσδήποτε κάτι το ανώτερο" (34).

6

Το πάθος, που διαπνέει την αντίληψη του Φουξ για την ιστορία, είναι το δημοκρατικό πάθος του 1830. Ο αντίπαλός-του ήταν ο ρήτορας Βίκτωρ Ουγκώ. Ο αντίπαλος του αντίπαλου είναι τα βιβλία εκείνα, όπου ο Ουγκώ μιλάει στους επιγενομένους σαν ρήτορας. Η αντίληψη του Φουξ για την ιστορία είναι αυτή που διακηρύσσει ο Ουγκώ στον "Ουίλιαμ Σαίξπηρ": "Η πρόοδος είναι το βήμα του ίδιου του Θεού". Και το γενικό εκλογικό δικαίωμα εμφανίζεται σαν το ρολόι του σύμπαντος, που μετράει τον ρυθμό α-



φτων των βημάτων. 'QUI VOTE RÈGNE' ('Όποιος ψηφίζει, κυβερνά'), έγραψε ο Βίκτωρ Ουγκώ, και κήρυξε έτσι τον μωσαϊκό νόμο της δημοκρατικής αισιοδοξίας. Η αισιοδοξία αυτή γέννησε ακόμα και σε όψιμες εποχές παράξενες φαντασιώσεις. Μια απ' αυτές υποστήριζε πως "όλοι οι εργάτες του πνεύματος, επομένως ακόμα και πρόσωπα με υλικά και κοινωνικά πολύ υψηλή θέση", πρέπει να θεωρούνται προλετάριοι. Γιατί είναι λέει, "αναμφισβήτητο γεγονός πως απ' τον αβλίκιο που κορδώνεται μέσα στη χρυσόστολιστη λιβρέα-του μέχρι τον ταλαιπωρημένο μεροκαματιάρη, όλοι όσοι προσφέρουν τις υπηρεσίες-τους αντι χρημάτων ... είναι ανυπεράσπιστα θύματα του καπιταλισμού" (35). Ο μωσαϊκός νόμος που κήρυξε ο Βίκτωρ Ουγκώ κατεφθύνει και το έργο του Φουξ. Άλωςτε ο Φουξ μένει πιστός στην δημοκρατική παράδοση, καθώς τρέφει ιδιαίτερη αγάπη για τη Γαλία: τη γη τριών μεγάλων επαναστάσεων, την πατρίδα των εξόριστων, την κοιτίδα του ουτοπικού σοσιαλισμού, τη γενέτειρα των πολέμιων της τυρανίας Κινε και Μισελε, το χώμα που σκεπάζει τους κομουνάρους. Αφτη την εικόνα είχαν για τη Γαλία οι Μαρξ και Ένγκελς, την ίδια εικόνα είχε και ο Μέρινγκ, με τον ίδιο τρόπο, σαν "πρωτοπορία της κουλτούρας και της ελευθερίας" (36), έβλεπε τούτη τη χώρα και ο Φουξ. Συγκρίνει το ανάλαφρο χιούμορ των Γάλων με το δύσκαμπτο των Γερμανών· συγκρίνει τον Χάινε μ' όσους έμειναν στη χώρα-τους· συγκρίνει τον γερμανικό νατουραλισμό με τα σατιρικά μυθιστορήματα του Φρανς. Και, όπως κι ο Μέρινγκ, οδηγήθηκε μ' αφο τον τρόπο σε βάσιμες προγνώσεις, ιδιαίτερα στην περίπτωση του Γιέρχαρτ Χάουπτμαν (37).

Η Γαλία είναι πατρίδα και για τον συλέκτη Φουξ. Η μορφή του συλέκτη, που με τον καιρό εμφανίζεται όλο και πιο ελκυστική στον παρατηρητή, συχνά δεν κίνησε αρκετό ενδιαφέρον μέχρι τώρα. Θα νόμιζε κανείς πως για τους ρομαντικούς μυθιστοριογράφους καμία άλλη μορφή δεν θα μπορούσε να είναι δελεαστικότερη απ' αυτή. Αλλά μάταια θα έψαχνε κανείς να βρει αφο τον τον τύπο, που κυριαρχείται απο επικίνδυνα, αν και εξημερωμένα πάθη, ανάμεσα στους ήρωες του Χόφμαν, του Κινσε ή του Νερβάλ. Ρομαντικές είναι οι μορφές του περιηγητή, του χασομέρη, του χαρτοπαίκτη, του βιρτουόζου. Του συλέκτη η μορφή δεν υπάρχει ανάμεσά-τους. Κι άδικα ψάχνουμε να τη βρούμε στις "φυσιολογίες", που κατα τ' άλλα δεν αφήνουν να τους ξεφύγει καμία μορφή του παριζιάνικου πανοράματος της εποχής του Λουδοβίκου Φιλίππου, απο τον καμελώτο ως τον δανδή. Αντιθετα, σημαντικότερη

είναι η θέση του συλέκτη στον Μπαλζακ. Ο Μπαλζακ του έστησε μνημείο, αλλά κάθε άλλο παρα με την ρομαντική έννοια. Ανέκαθεν ο Μπαλζακ ήταν ξένος προς τον ρομαντισμό. Και λίγα κομμάτια υπάρχουν στο έργο-του, όπου η αντιρομαντική τοποθέτησή-του να εκδηλώνεται τόσο έντονα όσο στη σκιαγράφηση του ξαδέρφου Πον. Χαρακτηριστικό είναι προπάντων το εξής: με όση ακρίβεια κι αν περιγράφει τα αντικείμενα της συλογής, πολύ λίγα μας λέει για την ιστορία της απόκτησής-τους. Δεν υπάρχει στον "Ξάδερφο Πον" κανένα σημείο που να μπορεί να συγκριθεί με τις σελίδες, όπου οι Γιονκουρ περιγράφουν στα ημερολόγιά-τους με αγωνία που κόβει την αναπνοή τη διάσωση ενός σπάνιου εβρήματος. Ο Μπαλζακ δεν περιγράφει έναν κυνηγό ανάμεσα στα θηράματά-του, όπως μπορεί να θεωρήσει κανείς κάθε συλέκτη. Η αγαλίαση, απ' την οποία τρέμουν όλες οι ένες του Πον, του Ελι Μαγκνυ, οφείλεται στο καμάρι-τους —καμάρι για τους ασύγκριτους θησαυρούς, που φυλάνε με ακούραστη φροντίδα. Ο Μπαλζακ δίνει μεγάλη έμφαση στην περιγραφή του κατόχου, και η λέξη εκατομυριοδχος του ξεφέβγει σαν συνώνυμο της λέξης συλέκτης. Μιλάει για το Παρίσι και λέει: "Μπορεί κανείς συχνά να συναντήσει εκεί έναν Πον, έναν Ελι Μαγκνυ, που είναι ντυμένοι πολύ φτωχικά ... Δείχνουν σαν να μη φροντίζουν για τίποτα και να μη νοιάζονται για τίποτα· δεν ενδιαφέρονται ούτε για τις γυναίκες ούτε για τα λεφτά. Περιπατάνε σαν σε όνειρο, οι τσέπες-τους είναι αδειανές, το βλέμα-τους αφηρημένο, κι αναρωτιέται κανείς σε ποιο είδος Παριζιάνων ανήκουν. —Αφοι οι άνθρωποι είναι εκατομυριοδχοι. Συλέκτες είναι· οι πιο παθιασμένοι άνθρωποι που υπάρχουν στον κόσμο" (38).

Η εικόνα που συνθέτει ο Μπαλζακ για τον συλέκτη πλησιάζει προς τη μορφή του Φουξ, με τη δραστηριότητα και την πληθωρικήότητά-της, περισσότερο απ' αυτή που θα περίμενε κανείς απο έναν ρομαντικό. Μπορούμε μάλιστα να πούμε, παραπέμποντας στην ιδιοσυγκρασία αφο του ανθρώπου, πως σαν συλέκτης ο Φουξ είναι γνήσια μπαλζακικός· είναι ένας μπαλζακικός ήρωας που ξεπέρασε τη φαντασία του συγγραφέα. Τις θ' ανταποκρινόταν τελειότερα σ' αυτή τη φαντασία απο έναν συλέκτη, του οποίου η περιφάνεια, η επεκτατικότητα τον οδηγεί να διοχετεύει τις συλογές-του στην αγορά με τη μορφή αντιγράφων, μόνο και μόνο για να δει όλος ο κόσμος πόσα αποκτήματα έχει, και —μια όχι λιγότερο μπαλζακική εξέλιξη— μ' αφο τον τρόπο να γίνεται πλούσιος; Δεν είναι μόνον η εφσυνειδησία ενός ανθρώπου, που θεωρεί



τον εαυτό-του συντηρητή θησαυρών, είναι επίσης και η επιδειξιμανία του μεγάλου συλλέκτη που έκανε τον Φουξ να δημοσιεύει σε κάθε-του έργο αποκλειστικά ανέκδοτο εικονογραφικό υλικό, που σχεδόν αποκλειστικά προερχόταν απ' τη δική-του συλλογή. Μόνο για τον πρώτο τόμο της "Καρινατούρας των εβρωπαίων λαών" παρέβαλε όχι λιγότερα από 68.000 έντυπα, για να επιλέξει απ' αυτά γύρω στα πεντακόσια. Ούτε ένα έντυπο δεν το ανατύπωσε σε περισσότερα από ένα σημεία. Η αφθονία των ντοκουμέντων του και το έβρος της επίδρασης που άσκησε είναι αξεχάριστα μεταξὺ-τους. Και τα δυο πιστοποιούν την καταγωγή-του απ' το αστικό γένος των γιγάντων του 1830, όπως το αποκαλεί ο Ντρυμόν. "Σχεδόν όλοι οι ηγέτες της σχολής του 1830", γράφει ο Ντρυμόν, "είχαν την ίδια ασυνήθιστη ιδιοσυγκρασία, την ίδια γονιμότητα και την ίδια ροπή προς το μεγαλειώδες. Ο Ντελακρουά ζωγραφίζει έπη πάνω στον μουσάμα, ο Μπαλζακ περιγράφει μια ολόκληρη κοινωνία, ο Δουμας αγκαλιάζει στα μυθιστορήματά του μια ιστορία τεσσάρων χιλιάδων ετών του ανθρώπινου γένους. Όλοι-τους έχουν μια ράχη, για την οποία κανένα φορτίο δεν είναι υπερβολικά βαρύ" (39). Όταν το 1848 ξέσπασε η επανάσταση, ο Δουμας δημοσίευσε μια έκκληση προς τους εργάτες του Παρισιού, στην οποία παρουσιάζει τον εαυτό-του σαν όμοιό-τους. Μέσα σε είκοσι χρόνια, λέει, παρήγαγε τετρακόσια μυθιστορήματα και τριανταπέντε δράματα· έδωσε ψωμί σε 8.160 ανθρώπους: διορθώτες και στοιχειοθέτες, χειριστές τυπογραφικών μηχανών και ενδυματολόγους· δεν ξεχνάει ούτε τους κλακαδόρους. Το αίσθημα, με το οποίο ο οικουμενικός ιστορικός Φουξ δημιούργησε την οικονομική βάση για τις μεγαλεπήβολες συλλογές-του, δεν είναι ίσως ολότελα διαφορετικό απ' την αφταρέσκεια του Δουμα. Αργότερα αυτή η βάση του επιτρέπει να κυριαρχεί στην παριζιάνικη αγορά σχεδόν με την ίδια ηγεμονικότητα που εξουσίαζε και το δικό-του υλικό. Ο πρεσβύτερος των εμπόρων τέχνης του Παρισιού συνήθιζε να λέει γι' αυτόν γύρω στα 1900: "C'EST LE MONSIEUR QUI MANGE TOUT PARIS" ("Είναι ο κύριος που τρώει όλο το Παρίσι"). Ο Φουξ ανήκει στον τύπο του RAMASSEUR· αισθάνεται μια ραμπελαιική χαρά για την ποσότητα, χαρά που γίνεται αισθητή ως τις άφθονες επαναλήψεις των κειμένων του.

7

Οι γαλικές ρίζες του Φουξ είναι οι ρίζες του συλλέκτη, οι γερμανικές του ιστορικού. Η ηθική αψιθρότητα, που διακρίνει τον ι-

στοριογράφο Φουξ, έχει γερμανική σφραγίδα. Η αψιθρότητα αυτή χαρακτηρίζει ήδη τον Γερβίνο, του οποίου την "Ιστορία της ποιητικής εθνικής λογοτεχνίας" θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς σαν μια απ' τις πρώτες προσπάθειες γερμανικής ιστορίας του πνεύματος. Για τον Γερβίνο, όπως κι αργότερα για τον Φουξ, είναι δηλωτικό πως οι μεγάλοι δημιουργοί εμφανίζονται με αρειμάνια μορφή, και το ενεργητικό, το ανδρικό, το αψιθρόμητο της φύσης-τους επιβάλλεται πάνω στο ενατενιστικό, το γυναικείο, το εβαίσθητο. Βέβαια, για τον Γερβίνο τα πράγματα είναι εφιολότερα. Όταν έγραψε το βιβλίο-του, η μπουρζουαζία ήταν μια ανερχόμενη τάξη· η τέχνη-της ήταν γεμάτη από πολιτική ενεργητικότητα. Ο Φουξ γράφει στην εποχή του ιμπεριαλισμού· περιγράφει πολεμικά την πολιτική ενεργητικότητα της τέχνης σε μια εποχή, στη δημιουργία της οποίας η ενεργητικότητα αυτή μειωνόταν μέρα με τη μέρα. Αλλά τα μέτρα του Γερβίνου είναι και δικά-του μέτρα. Μπορεί μάλιστα κανείς να τα ανιχνέψει πιο βαθιά στο παρελθόν, ως τον 18ο αιώνα. Κι αυτό με τη βοήθεια του ίδιου του Γερβίνου, του οποίου ο επιμνημόσυνος λόγος για τον Φ.Κ. Σλόσερ εξέφρασε περίφημα τον μαχητικό ηθικισμό της επαναστατικής περιόδου της αστικής τάξης. Επέκριναν τον Σλόσερ για "κατηφη ηθική αψιθρότητα". "Αυτό που ο Σλόσερ", αντιτείνει ο Γερβίνος, "θα μπορούσε να πει και θα έλεγε απαντώντας σ' αυτές τις κατηγορίες είναι τούτο δη: στον μακρόκοσμο της ζωής, στην ιστορία, σ' αντίθεση με το μυθιστόρημα και τη νουβέλα, όση ιλαρότητα κι αν έχει κανείς στις αισθήσεις και στο πνεύμα δεν διδάσκεται μια επιπόλαιη χαρά για τη ζωή· απ' την παρατήρηση της ιστορίας αποκομίζει κανείς όχι βέβαια μια μισάνθρωπη περιφρόνηση, αλλά πάντως μια αψιθήρη αντίληψη για τον κόσμο και αψιθήρες αρχές για τη ζωή· τουλάχιστο στους μεγαλύτερους σχολιαστές του κόσμου και των ανθρώπων, που ήξεραν να μετρούν το εξωτερικό με βάση τη δική-τους εσωτερική ζωή, σ' έναν Σαίξπηρ, ένα Δάντη, ένα Μανιαβέλι, ο κόσμος έκανε πάντοτε μια τέτοια εντύπωση, που οδηγεί σε σοβαρότητα και αψιθρότητα" (40). Αψιθή είναι η προέλευση του ηθικισμού του Φουξ: ένας γερμανικός γιακοβινισμός, του οποίου ορόσημο είναι η παγκόσμια ιστορία του Σλόσερ, με την οποία γνωρίστηκε ο Φουξ στα νιάτα-του (41).

Τούτος ο αστικός ηθικισμός περιέχει, όπως θα περίμενε κανείς, στοιχεία που στον Φουξ συγκρούονται με τα υλιστικά. Αν ο Φουξ το είχε συνειδητοποιήσει αυτό, ίσως να κατόρθωνε να εξουδετερώσει αυτή τη σύγκρουση. Είναι όμως πεπεισμένος πως η ηθικιστι-



κή-του θεώρησης της ιστορίας και ο ιστορικός υλισμός εναρμονίζονται τέλεια μεταξύ-τους. Εδώ κυριαρχεί μια αφταπάτη. Υπό-στρωμά-της είναι μια πλατιά διαδομένη αντίληψη που χρειάζεται αναθεώρηση, πως δηλαδή οι αστικές επαναστάσεις, όπως τις εξυμνει η ίδια η αστική τάξη, αποτελούν τη ρίζα της προλεταριακής επανάστασης (42). Ωστόσο έχει βασική σημασία να στρέψουμε τη ματιά-μας στην πνευματοκρατία, που είναι συνυφασμένη μ' αυτές τις επαναστάσεις. Τα νήματά-της τα ύφανε η ηθική. Η ηθική της αστικής τάξης —και τούτου του γεγονότος τα βασικά σημάδια τα κουβαλάει ακόμα και η τρομοκρατία— χαρακτηρίζεται απ' την εσωτερικότητα. Άξονάς-της είναι η συνείδηση —είτε η συνείδηση του ροβεσπεριανού CITOYEN, είτε του καντιανού WELTBÜRGER (παγκόσμιου, οικουμενικού πολίτη). Η συμπεριφορά της μπουρζουαζίας, που ήταν ωφέλιμη για τα δικά-της συμφέροντα, αλλαχόζωταν μια συμπληρωματική προς αυτή συμπεριφορά του προλεταριάτου, που δεν ανταποκρινόταν στα συμφέροντα τούτου του τελεφταίου, διακήρυξε τη συνείδηση σαν ηθική αρχή. Η συνείδηση σχετίζεται με τον αλτρουισμό. Συμβουλεύει τον ιδιοκτήτη να ενεργεί σύμφωνα με ένοιες, των οποίων η ισχύς εβνοεί έμεσα τους συνιδιοκτήτες-του, και συμβουλεύει και τους μη-ιδιοκτήτες να κάνουν το ίδιο. Όταν οι τελεφταίοι αυτοί συμμορφώνονται μ' αυτή τη συμβουλή, η χρησιμότητα της συμπεριφοράς-τους για τους ιδιοκτήτες είναι τόσο σαφέστερη όσο πιο αμφίβολη είναι γι' αυτούς που συμπεριφέρονται έτσι και για την τάξη-τους. Γι' αυτό, το έπαθλο γι' αυτή τη συμπεριφορά είναι η αρετή. — Έτσι επιβάλλεται η ταξική ηθική. Αυτό όμως γίνεται ασύνειδα. Δεν χρειάζόταν τόσο πολύ ταξική συνείδηση η αστική τάξη για να εγκαθιδρύσει αυτή την ταξική ηθική, όσο χρειάζεται ταξική συνείδηση το προλεταριάτο για να την ανατρέψει. Το γεγονός αυτό το παραβλέπει ο Φουξ, γιατί νομίζει πως πρέπει να στρέψει τις επιθέσεις-του ενάντια στην ηθική συνείδηση της αστικής τάξης. Η ιδεολογία-της του φαίνεται σαν μια πλεκτάνη. "Τα ανόητα φληναφήματα", λέει, "περι της δήθεν υποκειμενικής τιμιότητας των δικαστών που εκδίδουν τις πιο αναίσχυντες ταξικές αποφάσεις δεν αποδεχόντουσαν παρά την έλειψη χαρακτήρα των ιδίων αυτών που μιλούσαν ή γράφουν έτσι: στην καλύτερη περίπτωση αποδεχόντουσαν τη στενοκεφαλιά-τους" (43). Δεν του περνάει απ' το μυαλό του Φουξ να καθήσει στο σκαμνί την ίδια την έννοια της BONA FIDES (καλής πίστης). Κι ωστόσο αυτό πρέπει να κάνει ο ιστορικός υλιστής. Όχι μόνον επειδή σ' αυτή την έννοια αναγνωρίζει ένα φορέα της αστικής ηθικής, αλλα κι επειδή δεν του ξεφεύγει την προ-

σοχή ότι η έννοια αυτή προσάγει την ενότητα μεταξύ της ηθικής αταξίας και της οικονομικής αναρχίας. Νεότεροι μαρξιστές έβλεπαν αυτό το ζήτημα, τουλάχιστον υπαινικτικά. Έτσι, παρατηρήθηκε σχετικά με την πολιτική του Λαμαρτίνου, ο οποίος έκανε υπερβολική χρήση της BONA FIDES: "Η αστική δημοκρατία ... χρειάζεται αυτή την αξία. Ο δημοκράτης ... είναι επαγγελματικά ειλικρινής. Μ' αυτό τον τρόπο αισθάνεται απαλλαγμένος απ' την ανάγκη να εξετάσει πως πραγματικά έχουν τα πράγματα" (44).

Η θεώρηση, που συγκεντρώνει την προσοχή-της περισσότερο στα συνειδητά συμφέροντα των ατόμων παρά στη συμπεριφορά, προς την οποία ωθείται η τάξη-τους συχνά ασύνειδα και εξαιτίας της θέσης-της στη διαδικασία της παραγωγής, οδηγεί σε μια υπερτίμηση του συνειδητού παράγοντα κατά τη διαμόρφωση της ιδεολογίας. Η θεώρηση αυτή είναι φανερά στον Φουξ, όταν διακηρύσσει: "Η τέχνη, σ' όλα τα βασικά στοιχεία-της, είναι η εξιδανικευμένη μεταμφίεση της εκάστοτε κοινωνικής κατάστασης. Γιατί είναι αιώνιος νόμος ..., πως κάθε κυρίαρχη πολιτική ή κοινωνική κατάσταση τείνει να εξιδανικευτεί, ώστε μ' αυτό τον τρόπο να δικαιολογήσει ηθικά την ύπαρξή-της" (45). Εδώ πλησιάζουμε στον πυρήνα της παρανόησης. Βρίσκεται στην αντίληψη πως η εκμετάλλευση προϋποθέτει μια ψευδή συνείδηση, τουλάχιστο απ' τη μεριά των εκμεταλλεφτών, προπάντων για τον λόγο πως μια σωστή συνείδηση τους είναι ηθικά οχληρή. Η πρόταση αυτή μπορεί να έχει για το παρόν, που η ταξική πάλη έχει θίξει ολόκληρη την αστική ζωή, μια περιορισμένη ισχύ. Αλλα με κανένα τρόπο η "έννοχη συνείδηση" των προνομιστών δεν είναι αφτονόητη για τις προγενέστερες μορφές εκμετάλλευσης. Με την πραγματοποίηση (VERDINGLICHUNG) δεν γίνονται αδιαφανείς μόνον οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων: εντός απ' αυτές ακόμα και τα ίδια τα πραγματικά υποκείμενα των σχέσεων σκεπάζονται με ομίχλη. Ανάμεσα στους εξουσιαστές της οικονομικής ζωής και τους εκμεταλλεζόμενους παρεμβάλλεται ένας μηχανισμός από νομικές και διοικητικές γραφειοκρατίες, των οποίων τα μέλη δεν λειτουργούν πια σαν πλήρως υπέφθυνα ηθικά υποκείμενα: η συναίσθηση της εφθύνης που αυτά έχουν δεν είναι τίποτα άλλο παρά η ασύνειδη έκφραση τούτου του ακρωτηριασμού.

8

Ο ηθικισμός, που έχει αφήσει τα ίχνη-του στον ιστορικό υλισμό του Φουξ, δεν κλονίστηκε ούτε απ' την ψυχανάλυση. "Θεμίτες",



αποφαίνεται ο Φουξ για το σεξ, "είναι όλες οι μορφές αισθησιακής συμπεριφοράς, στις οποίες εκφράζεται ο δημιουργικός χαρακτήρας αφτού του βιοτικού νόμου ... Αποριπτές αντίθετα είναι οι μορφές εκείνες, που υποβιβάζουν αφτό το ανώτερο ένστικτο σε απλό μέσο ραφινάτης φιληδονίας" (46). Είναι φανερό πως η σημειολογία αφτού του ηθικισμού είναι η αστική. Η δίκαιη δυσπιστία απέναντι στην αστική περιφρόνηση για την καθαρά σεξουαλική απόλαυση και για τους περισσότερο ή λιγότερο φανταστικούς τρόπους της πρόκλησής-της έμεινε ξένη προς τον Φουξ. Θεωρητικά βέβαια δηλώνει πως "πάντα μόνο σχετικά" μπορεί να μιλάει κανείς "για ηθικότητα και ανηθικότητα". Αλλά στο ίδιο σημείο ορίζει παρεφθυσ μια εξαίρεση, την "απόλυτη ανηθικότητα", η οποία αναφέρεται σε "εκτροπές που συγκροτούνται με τα κοινωνικά ένστικτα της κοινωνίας, δηλαδή σε εκτροπές που είναι αντίθετες με τη φύση". Χαρακτηριστική γι' αυτή την αντίληψη είναι η κατά τον Φουξ ιστορικά νομοτελείαικη νίκη της "πάντοτε ικανής να αναπαράγεται μάζας πάνω στην εκφυλισμένη ατομικότητα" (47). Με δυο λόγια, για τον Φουξ ισχύει πως "δεν αμφισβητεί τη νομιμότητα της καταδίκης των δήθεν διεφθαρμένων ενστίκτων, αλλά την άποψη για την ιστορία-τους και για τις διαστάσεις-τους" (48).

Έτσι δυσχεραίνεται η διαλέφανση του ψυχοσεξουαλικού προβλήματος. Το πρόβλημα αφτό έγινε ιδιαίτερα σημαντικό από τότε που κυβερνά η αστική τάξη. Εδώ εντάσσεται η ανακήρυξη σε ταμπου περισσότερο ή λιγότερο εκτεταμένων τομέων της σεξουαλικής επιθυμίας. Οι απωθήσεις, που δημιουργούνται μ' αφτόν τον τρόπο στις μάζες, προάγουν μαζοχιστικά και σαδιστικά συμπλέγματα, στα οποία παραδίνονται απ' τους κυριάρχους τα αντικείμενα εκείνα, που παρουσιάζονται σαν τα πιο βολικά για την πολιτική τους. Ένας συνομήλικος του Φουξ, ο Βέντεκιντ, διέγινωσ αφτούς τους συσχετισμούς. Την κοινωνική κριτική-τους ο Φουξ την παρέλειψε. Γι' αφτό αποκτά ακόμα μεγαλύτερη σημασία το σημείο, στο οποίο επανορθώνει εκ των πλαγίων την παράλειψή-του αυτή μέσω της φυσικής ιστορίας. Πρόκειται για τον λαμπρό τρόπο, με τον οποίο υπερασπίστηκε το όργιο. Σύμφωνα με τον Φουξ "ανήκει η ... επιθυμία για το οργιαστικό στις πολυτιμότερες τάσεις της κουλτούρας ... Πρέπει ν' αντιληφτούμε πως το όργιο ... ανήκει σ' εκείνα τα στοιχεία που μας ξεχωρίζουν απ' το ζώο. Το ζώο, σε αντίθεση με τον άνθρωπο, δεν γνωρίζει το όργιο ... Το ζώο απομακρύνεται απ' την πιο ζουμερή τροφή κι απ' την πιο γάρφαρη

πηγή μόλις σβήσει την πείνα και τη δίψα-του, και η γενετήσια ορμή-του περιορίζεται κατά το πλείστο σε εντελώς καθορισμένες σύντομες περιόδους του χρόνου. Εντελώς διαφορετικά συμπεριφέρεται ο άνθρωπος, προπάντων ο δημιουργικός άνθρωπος. Αφτός δεν γνωρίζει καθόλου την έννοια του αρκετού" (49). Η δύναμη των ψυχοσεξουαλικών διαπιστώσεων του Φουξ βρίσκεται στη συλογιστική, με την οποία καταπιάνεται κριτικά με τους καθιερωμένους κανόνες. Αφτή είναι που του δίνει την ικανότητα να διαλύσει ορισμένες μικροαστικές ψευδαισθήσεις. Όπως τη λατρεία του γυμνού, στην οποία με το δίκιο-του διαπιστώνει "μία επανάσταση των αναστολών". "Ο άνθρωπος εφτυχώς δεν είναι πια άγριο ζώο, κι εμείς ... θέλουμε να παίζει η φαντασία, ακόμα κι η ερωτική, ένα ρόλο στο ντύσιμο. Αφτό που αντίθετα δεν θέλουμε, είναι μονάχα η κοινωνική εκείνη οργάνωση της ανθρωπότητας, που όλα αφτά ... τα διαστρέφει" (50).

Ο ψυχολογικός και ιστορικός τρόπος θεώρησης του Φουξ υπήρξε επανειλημμένα γόνιμος για την ιστορία της αμφίσεως. Πράγματι, δεν υπάρχει σχεδόν κανένα άλλο αντικείμενο που να ικανοποιεί το τριπλό ενδιαφέρον του συγγραφέα —το ιστορικό, το κοινωνικό και το ερωτικό— περισσότερο απ' τη μόδα. Αφτό φαίνεται κιόλας απ' τον ορισμό-της, που η φρασεολογία-του θυμίζει τον Καρλ Κράους. Η μόδα, λέει ο Φουξ στην "Ιστορία των ηθών", μας δείχνει "πώς προσπαθεί κανείς να κάνει επιχείρηση τη δημόσια σεμνότητα" (51). Ο Φουξ εξάλου δεν υπέπεσε στο συνηθισμένο λάθος των εκπροσώπων της μόδας (ας σκεφτούμε έναν Μαξ φον Μπεν) να εξετάσει τη μόδα μόνον από αισθητική και ερωτική σκοπία. Δεν ξέφυγε απ' την προσοχή-του ο ρόλος-της σαν οργάνου κυριαρχίας. Όπως η μόδα εκφράζει τις λεπτότερες διαφορές μεταξύ των επαγγελματικών τάξεων, έτσι περιφρουρεί τις αδρότερες διαφορές μεταξύ των κοινωνικών τάξεων. Στον τρίτο τόμο της ιστορίας των ηθών ο Φουξ της αφιέρωσε ένα μακρύ δοκίμιο, του οποίου τη συλογιστική συνοψίζει ο συμπληρωματικός τόμος με την απαρίθμηση των βασικών για τη μόδα στοιχείων. Το πρώτο είναι τα "συμφέροντα του ταξικού διαχωρισμού": το δεύτερο είναι "ο ιδιωτικοκαπιταλιστικός τρόπος παραγωγής", που προσπαθεί να αφξήσει τις δυνατότητες πώλησης με την επανειλημμένη αλλαγή της μόδας· στην τρίτη θέση δεν πρέπει να ξεχνάει κανείς "τους ερωτικά διεγερτικούς σκοπούς της μόδας" (52).

Η λατρεία του δημιουργικού, που διαπνέει ολόκληρο το έργο του



Φουξ, βρήκε καινούργια τροφή με τις ψυχαναλυτικές μελέτες-του. Εμπλούτισαν την αρχικά βιολογιστική αντίληψή-του, χωρίς βέβαια και να τη διορθώσουν. Ο Φουξ ενστερνίστηκε ενθουσιασμένος τη θεωρία για την ερωτική προέλεψη των δημιουργικών παρορμήσεων. Αλλά η αντίληψή-του για τον ερωτισμό εξακολούθησε να είναι στενά προσκολλημένη στη μονολιθική, κυριαρχούμενη από βιολογικές έννοιες αντίληψη για τον αισθησιασμό. Αντιπαρήλθε, όσο του ήταν δυνατό, τη θεωρία της απώθησης και των συμπλεγμάτων, που ίσως να είχε τροποποιήσει την ηθικιστική-του αντίληψη για τις κοινωνικές και σεξουαλικές σχέσεις. Όπως για τον Φουξ ο ιστορικός υλισμός συνάγει τα πράγματα απ' το συνειδητό οικονομικό συμφέρον του μεμονωμένου ατόμου κι όχι απ' το συμφέρον της τάξης, το οποίο επιδρά ασύνειδα στο άτομο, έτσι και η δημιουργική παρόρμηση συνδέεται κατά τον Φουξ περισσότερο με τη συνειδητή αισθησιακή πρόθεση παρά με το ασυνειδητό, που δημιουργεί εικαστικές παραστάσεις (53). Ο κόσμος των ερωτικών εικόνων έχει για τον Φουξ τον συμβολικό χαρακτήρα, που αποκαλύπτει η "Ερμηνεία των ονείρων" του Φρόυντ, μόνον εκεί που είναι εντονότατη η εσωτερική-του μέθεξη. Σ' αυτή την περίπτωση πλημυρίζει την ανάλυσή-του, ακόμα κι όταν αυτός αποφέβγει κάθε αναφορά σ' αυτόν. Τούτο συμβαίνει π.χ. στην αριστουργηματική-του περιγραφή της γραφικής τέχνης στην εποχή των επαναστάσεων: "Όλα είναι άκαμπτα, αψήγηρα, στρατιωτικά. Οι άνθρωποι δεν είναι ξαπλωμένοι, γιατί το πεδίο ασκήσεων δεν ανέχεται το παράγγελμα "ανάπαυση". Ακόμα κι όταν κάθονται είναι σαν να ήθελαν να πεταχτούν επάνω. Ολόκληρο το κορμί-τους βρίσκεται σε ένταση, όπως το βέλος στη χορδή του τόξου. Όπως είναι οι γραμμές, έτσι είναι και τα χρώματα. Σίγουρα οι εικόνες φαίνονται ψυχρές, τσίγκινες ... σε σύγκριση μ' εκείνες του ροκoko ... Τα χρώματα έπρεπε να είναι σκληρά ..., μεταλλικά, για να ταιριάζουν με το περιεχόμενο των εικόνων" (54). Πιο ρητή είναι μια διαφωτιστική παρατήρηση για τον φετιχισμό. Ερεβνά τις ιστορικές αντιστοιχίες-του. Προκύπτει πως "η διάδοση του φετιχισμού του γυναικείου παπουτσιού και της γάμπας" φαίνεται να επισημαίνει "την αντικατάσταση της λατρείας του Πρίαπου απ' τη λατρεία του αιδοίου", ενώ αντίθετα η διάδοση του φετιχισμού του γυναικείου στήθους φαίνεται να υποδηλώνει μια υπόστροφή τάση. "Η λατρεία του ντυμένου ποδιού και της γάμπας καθρεφτίζει την κυριαρχία της γυναίκας πάνω στον άντρα· η λατρεία των μαστών καθρεφτίζει τον ρόλο της γυναίκας σαν σεξουαλικού αντικειμένου του άντρα" (55). Τη βαθύτερη διείσδυση στον τομέα των συμβόλων

την πέτυχε ο Φουξ ασχολούμενος με τον Ντωμιε. Όσα λέει για τα δέντρα στη ζωγραφική του Ντωμιε είναι απ' τα πιο εφτυχη εβρήματα ολόκληρου του έργου-του. Διαπιστώνει σ' αυτά "μία εξαιρετικά ιδιόρρυθμη συμβολική μορφή ... , με την οποία εκφράζεται το κοινωνικό αίσθημα εφθύνης του Ντωμιε και η πεποίθησή του πως είναι καθήκον της κοινωνίας να προστατέψει το άτομο... Η τυπική γι' αυτόν σύλληψη των δέντρων ... τα θέλει πάντα με πλατιά απλωμένα τα κλαδιά-τους, προπάντων όταν από κάτω στέκει ή είναι ξαπλωμένος κάποιος. Ιδιαίτερα σε τέτοια δέντρα τα κλαδιά τεντώνονται σαν τα μπράτσα ενός γίγαντα, δείχνουν κυριολεκτικά σαν να θέλουν να φτάσουν στο άπειρο. Έτσι σχηματίζουν μια αδιαπέραστη σκεπη, που απομακρύνει κάθε κίνδυνο απ' όλους όσους κατέφυγαν στην προστασία-τους" (56). Τούτες οι ωραίες παρατηρήσεις οδηγούν τον Φουξ στην κυριαρχία του μητρικού στοιχείου στο έργο του Ντωμιε.

## 9

Καμία άλλη μορφή δεν υπήρξε τόσο ζωτική για τον Φουξ όσο ο Ντωμιε. Τον συνόδεψε σ' ολόκληρο το δημιουργικό-του έργο. Σχεδόν θα μπορούσε να πει κανείς πως χάρη σ' αυτόν ο Φουξ έγινε διαλεκτικός. Τουλάχιστον τη συνέλαβε σ' όλη την πληθωρική-της και τη ζωντανή αντιφατικότητα-της. Αν συλλαμβάνει το μητρικό στοιχείο στην τέχνη-του και το περιγράφει με τόσο εντυπωσιακό τρόπο, ωστόσο δεν του ήταν λιγότερο οικείος και ο άλος πόλος, το αντρικό, πολεμικό στοιχείο της μορφής. Δικαιολογημένα επισήμανε το γεγονός πως στο έργο του Ντωμιε λείπει κάθε ειδυλική χροιά· όχι μόνο το τοπίο, η ζωγραφία και η νεκρή φύση, αλλά ακόμα και το ερωτικό μοτίβο κι η αφτοπροσωπογραφία. Αυτό που κυρίως συνάρπασε τον Φουξ στον Ντωμιε, ήταν το στοιχείο του αθλητικού αγώνα. Ή μήπως θα ήταν υπερβολικά παρακινδυνευμένο ν' αναζητήσουμε την προέλεψη του μεγαλείου της καρκατούρας του Ντωμιε σ' ένα ερώτημα; Πώς θα φαίνονταν, έτσι μοιάζει να ρωτάει ο Ντωμιε, οι αστοί της εποχής-μου αν φαντάζονταν κανείς τον αγώνα-τους περι υπάρξεως να γίνεται μέσα σε μια παλαίστρα; Ο Ντωμιε μετέφρασε την ιδιωτική και δημόσια ζωή των Παριζιάνων στη γλώσσα του αθλητικού αγώνα. Ο μεγαλύτερος ενθουσιασμός-του είναι αφιερωμένος στην αθλητική ένταση ολόκληρου του κορμιού, στη μυική-του διέγερση. Σ' αυτό δεν αντιβαίνει καθόλου το ότι ίσως κανένας άλος δεν σχεδίασε πιο συναρπαστικά απ' τον Ντωμιε την πιο βαθειά χαλάρωσή του κορμιού. Η σύλληψη του Ντωμιε έχει, όπως παρατηρεί ο Φουξ, βαθειά συγγέ-



νεια με μια πλαστική σύληψη. Κι έτσι αρπάζει τους τύπους, που του προσφέρει η εποχή-του, για να τους εκθέσει στην κοινή θέα, σαν παραμορφωμένους ολυμπιονίκες, πάνω σ' ένα βάθρο. Έτσι μπορούμε να θεωρήσουμε προπάντων τις σπουδές-του για τους δικαστές και τους δικηγόρους. Ακόμα πιο άμεσα υποδηλώνει αυτή την έμπνευση το ελεγειακό χιούμορ, με το οποίο ο Ντωμιε αρέσκεται να σχεδιάζει το ελληνικό πάνθεο. Ίσως αυτή η έμπνευση ν' αποτελεί τη λύση του αινίγματος, που αντιμετώπισε κι ο Μπωντλαίρ όταν ασχολήθηκε μ' αυτό τον δάσκαλο: πώς η καρικατούρα του, μ' όλη τη δύναμη και τη διεισδυτικότητα-της, μπορούσε να είναι τόσο απαλαγμένη από κακία.

Όταν μιλάει για τον Ντωμιε, όλες οι δυνάμεις του Φουξ αναζωπυρώνονται. Δεν υπάρχει κανένα άλλο αντικείμενο, που να έβγαλε απ' τις βαθιές γνώσεις-του τέτοιες προφητικές λάμψεις. Η παραμικρή ένδειξη γίνεται εδώ σημαδιακή. Ένα σχέδιο, τόσο φεβγαλέο που θα ήταν εφημέσιμος να το πει κανείς ημιτέλες, αρκεί για να κάνει τον Φουξ να διεισδύσει βαθιά στην παραγωγική μανία του Ντωμιε. Το σχέδιο αυτό δείχνει μονάχα το πάνω μέρος ενός κεφαλιού, όπου τα μόνα που ξεχωρίζουν είναι η μύτη και το μάτι. Το ότι το σκίτσο αυτό περιορίζεται σε τούτο το τμήμα, το ότι έχει για αντικείμενό-του αποκλειστικά ένα άτομο που αγναντεύει, αυτό για τον Φουξ αποτελεί ένδειξη πως εδώ εστιάζεται το ενδιαφέρον του ζωγράφου. Γιατί κατά την εκτέλεση των έργων-του κάθε ζωγράφος, λέει ο Φουξ, προσηλώνεται σ' εκείνο ακριβώς το σημείο, όπου η ενστικτώδης μέθεξή-του είναι εντονότερη (57). "Αναριθμητές μορφές του Ντωμιε", γράφει στο έργο-του για τον ζωγράφο, "είναι απασχολημένες μ' ένα γεμάτο περισυλογη αγνά-ντεμα, είτε κοιτάζουν μακριά είτε παρατηρούν ορισμένα αντικείμενα, είτε έχουν το βλέμα-τους στραμένο με την ίδια αφτοσυγκέντρωση στο ίδιο-τους το εσωτερικό. Οι άνθρωποι του Ντωμιε κοιτάζουν κυριολεκτικά με την άκρη της μύτης-τους" (58).

10

Ο Ντωμιε υπήρξε το πιο πετυχημένο θέμα για τον ερεβνητή. Σε όχι μικρότερο βαθμό υπήρξε το πιο πετυχημένο αντικείμενο για τον συλλέκτη. Με δικαιολογημένη περηφάνεια ο Φουξ παρατηρεί πως οι πρώτες συλλογές σχεδίων του Ντωμιε (και του Γιαβαρνι) στη Γερμανία δεν έγιναν με κρατική πρωτοβουλία, αλα με τη δική του. Δεν είναι ο μόνος απ' τους μεγάλους συλλέκτες που αντιπαθεί τα μουσεία. Σε τούτο το θέμα οι Γιονκιουρ προηγήθηκαν απ'

αφτον' τον ξεπερνούν μάλιστα σε σφοδρότητα. Αν οι δημόσιες συλλογές θα μπορούσαν να είναι κοινωνικά λιγότερο προβληματικές και επιστημονικά χρησιμότερες απ' τις ιδιωτικές, ωστόσο στερούνται τις μεγάλες εφκαιρίες που έχουν οι τελεφταίες. Το πάθος του συλλέκτη είναι ένα ένστικτο που τον οδηγεί σε καινούργιες πηγές. Αυτό ισχύει για τον Φουξ, κι έτσι δεν ήταν δυνατό παρα να είναι αντίθετος με το πνέμμα, που κυριαρχούσε στα μουσεία επι Γουλιέλμου Β'. Τα μουσεία ενδιαφέρονταν κυρίως για εντυπωσιακά δείγματα. "Όπωςδήποτε", λέει ο Φουξ, "αυτό το είδος συλλογής επιβάλεται για το σημερινό μουσείο ακόμα και για λόγους χώρου. Αλα αυτή η ανάγκη δεν μπορεί ν' αλλάξει τίποτα στο γεγονός πως μ' αυτό τον τρόπο σχηματίζουμε πολυ ατελείς ... εντυπώσεις για την κουλτούρα του παρελθόντος. Τη βλέπουμε ... στο φανταχτερό γιορτινό-της φόρεμα και μόνο πολυ σπάνια στα συνήθως φτωχικά καθημερινά-της ρούχα" (59).

Οι μεγάλοι συλλέκτες διακρίνονται συνήθως για την πρωτοτυπία της επιλογής των αντικειμένων-τους. Υπάρχουν εξαιρέσεις: οι Γιονκιουρ είχαν σαν βάση λιγότερο τα αντικείμενα και πιο πολυ το σύνολο, που θα τα εμπεριείχε' τα αντικείμενα αναδεικνύονταν χάρη στη διαφορά που παρουσίαζαν μεταξύ-τους. Κατα κανόνα όμως οι συλλέκτες κατεφθύνονται απ' το ίδιο το αντικείμενο. Ένα μεγάλο παράδειγμα είναι, στο κατώφλι των νεότερων χρόνων, οι Ουμανιστές, των οποίων τα ελληνικά αποκτήματα και τα ταξίδια μαρτυρούν το ζήλο, με τον οποίο συνέλεξαν. Με τον Μαρολ, το πρότυπο της μορφής του Δαμοκλήδη, ο συλλέκτης, καθοδηγούμενος απ' τον Λα Μπρυγιερ, μυήθηκε στη λογοτεχνία (και μάλιστα εξ-αρχής μ' ένα πολυ απρόσφορο τρόπο). Ο Μαρολ ήταν ο πρώτος που κατάλαβε τη σημασία της γραφικής τέχνης' η συλλογή-του απο 125.000 έντυπα αποτελεί τη βάση του CABINET DES ESTAMPES. Ο επτάτομος κατάλογος των συλλογών-του, τον οποίο εξέδωσε στον επόμενο αιώνα ο κόμης Κελυς, είναι το πρώτο μεγάλο επίτεβγμα της αρχαιολογίας. Η συλλογή πολύτιμων λίθων του Στος καταλογοποιήθηκε κατα παραγγελία του συλλέκτη απ' τον Βύνκελμαν. Ακόμα κι όταν η επιστημονική αντίληψη, που ενσάρκωναν τέτοιες συλλογές, δεν μπόρεσε ν' αντέξει στον χρόνο, άντεξε μερικές φορές η ίδια η συλλογή. Αυτό συμβαίνει με τις συλλογές του Βάλαρφ και του Μπουασερε, που οι ιδρυτές-τους, ξεκινώντας απ' τη ρομαντική-ναζαρηνή θεωρία πως η τέχνη της Κωλωνίας ήταν η κληρονόμος της αρχαίας ρωμαϊκής τέχνης, έβαλαν με τους γερμανικούς πύνακες του Μεσαίωνα τα θεμέλια του μου-



σεύου της Κολωνίας. Στη σειρά αφτών των μεγάλων και μεθοδικών, απερέγκλιτα αφοσιωμένων στο έργο-τους συλλεκτών πρέπει να τοποθετηθεί ο Φουξ. Η σκέψη-του είναι να ξαναδώσει στο έργο τέχνης την κοινωνική-του υπόσταση, απ' την οποία ήταν τόσο ξεκομμένο, ώστε το μέρος όπου το ανακάλυπτε ήταν η αγορά, στην οποία χαμοζούσε, μακριά τόσο απ' τους κατασκευαστές-του όσο κι απ' αυτούς που μπορούσαν να το καταλάβουν, υποβιβασμένο σε εμπόρευμα. Το φетиχ της αγοράς, προκειμένου για έργα τέχνης, είναι το όνομα του διάσημου καλλιτέχνη. Ιστορικά, η μεγαλύτερη συμβολή του Φουξ ίσως θεωρηθεί πως είναι ότι άνοιξε το δρόμο για την απελευθέρωση της ιστορίας της τέχνης απ' το φетиχ του ονόματος του καλλιτέχνη. "Γι' αυτό", λέει ο Φουξ για την πλαστική της περιόδου των Τανγκ, "η απόλυτη ανωνυμία αφτών των κτερισμάτων, το γεγονός πως ούτε σε μια περίπτωση δεν είναι γνωστοί οι ατομικοί δημιουργοί ενός τέτοιου έργου, είναι μια σημαντική απόδειξη πως όλα αυτά δεν ήταν ποτέ μεμονωμένα καλλιτεχνικά βιώματα, αλλα ο τρόπος με τον οποίο το κοινωνικό σύνολο έβλεπε τότε τον κόσμο και τα πράγματα" (60). Ο Φουξ ήταν ένας απ' τους πρώτους που ανέπτυξαν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της μαζικής τέχνης και μ' αυτό τον τρόπο αξιοποίησε τα ερεθίσματα που είχε δεχτεί απ' τον ιστορικό υλισμό.

Η μελέτη της μαζικής τέχνης οδηγεί κατανάγκη στο ζήτημα της τεχνικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης. "Σε κάθε εποχή αντιστοιχούν συγκεκριμένες αναπαραγωγικές τεχνικές. Αντιπροσώπεύουν τις εκάστοτε τεχνικές δυνατότητες και είναι ... προϊόντα των αναγκών της εποχής. Γι' αυτό τον λόγο δεν είναι καθόλου παράδοξο το φαινόμενο πως κάθε μεγάλη ιστορική μεταβολή, που ... φέρνει ... στην εξουσία ... άλλες τάξεις απ' αυτές που κυριαρχούσαν μέχρι τότε, συνεπάγεται κανονικά και μια αλλαγή στη μέθοδο της τεχνικής αναπαραγωγής του εικαστικού έργου. Αυτό το γεγονός πρέπει να το επισημάνουμε με ξεχωριστή σαφήνεια" (61). Παρατηρήσεις σαν κι αυτές έκαναν τον Φουξ πρωτόπορο. Μ' αυτές υπέδειξε θέματα, που η μελέτη-τους μπορεί να ανδρώσει τον ιστορικό υλισμό. Το τεχνικό επίπεδο των τεχνών είναι ένα απ' τα σημαντικότερα ανάμεσα σ' αυτά. Η διερεύνησή του επανορθώνει μερικές απ' τις ζημιές που προκαλεί η αόριστη έννοια περι κουλτούρας στην συμβατική ιστορία του πνεύματος (και, τότε-πότε, και στον ίδιο τον Φουξ). Το ότι "χιλιάδες απ' τους πιο απλούς αγγειοπλάστες ήταν σε θέση ... να πλάθουν κυριολεκτικά στο άψε-σβήσε ... τεχνικά όσο και καλλιτεχνικά

τολμηρές μορφές" (62), δικαιολογημένα φαίνεται στον Φουξ σαν μια συγκεκριμένη καταξίωση της αρχαίας κινέζικης τέχνης. Τεχνικοί συλογισμοί τον οδηγούν πότε-πότε σε λαμπρές παρατηρήσεις, που προπορεύονται απ' την εποχή-του. Δεν μπορεί να χαρακτηριστεί διαφορετικά η εξήγηση του γεγονότος πως η κλασική αρχαιότητα δεν γνώριζε την καρικατούρα. Ποια ιδεαλιστική θεώρηση της ιστορίας δεν θα έβλεπε σ' αυτό μια επαλήθευση της κλασικιστικής εικόνας για τους Έλληνες: της εβγενούς απλότητας και του σωπηλού μεγαλείου-της; Και πώς εξηγεί ο Φουξ το πράγμα; Η καρικατούρα, λέει, είναι μαζική τέχνη. Δεν μπορεί να υπάρξει καρικατούρα χωρίς μαζική διάδοση των προϊόντων-της. Μαζική διάδοση σημαίνει φτηνή. Όμως "η αρχαιότητα ... εκτός απ' το νόμισμα δεν είχε καμία άλλη φτηνή μορφή αναπαραγωγής" (63). Η επιφάνεια του νομίσματος είναι πολύ μικρή για να χωρέσει μια καρικατούρα. Γι' αυτό δεν υπήρχε καρικατούρα στην αρχαιότητα.

Η καρικατούρα ήταν μαζική τέχνη, το ίδιο και η ηθογραφία. Ο χαρακτήρας αυτός προστέθηκε, δυσφημιστικά, στον ήδη αμφίβολο της συμβατικής ιστορίας της τέχνης. Διαφορετικά βλέπει τα πράγματα ο Φουξ: η ενασχόληση με τα περιφρονημένα, απόκρυφα αντικείμενα αποτελεί την κυρίως δύναμή-του. Και τον δρόμο προς αυτά, έναν δρόμο που ο μαρξισμός δεν του έδειξε παραμόναχα την αρχή-του, τον άνοιξε ο Φουξ με τις δικές-του δυνάμεις. Για να το πετύχει αυτό χρειαζόταν ένα πάθος που έφτανε στα όρια της μανίας. Αυτό το πάθος σφράγισε τα χαρακτηριστικά του Φουξ, και με ποια έννοια, αυτό το διαπιστώνει καλύτερα όποιος κοιτάζοντας τις λιθογραφίες του Ντωμπε περνάει μπροστά απ' τη μεγάλη σειρά των φιλότεχνων και εμπόρων, θαυμαστών της ζωγραφικής και γνωστών της πλαστικής. Μοιάζουν του Φουξ ως και στη σωματική διάπλαση. Είναι ψηλόλιγνες μορφές, και το βλέμα-τους ξεπηδάει από μέσα-τους σαν γλώσσα φωτιάς. Δεν είχαν άδικο αυτοί που είπαν πως έτσι φαντάστηκε ο Ντωμπε τους απογόνους εκείνων των χρυσοθήρων, νεκρομαντών και σπαγγομένων, που συναντάμε στις ζωγραφίες των παλιών δασκάλων (64). Στο δικό-τους γένος ανήκει ο Φουξ σαν συλλέκτης. Κι όπως ο αλχημιστής συνδέει με την "εφτελη" επιθυμία-του να φτιάξει χρυσάφι την έρευνα των χημικών ουσιών, με τις οποίες οι πλανήτες και τα στοιχεία γίνονται εικόνες του πνευματικού ανθρώπου, έτσι κι αυτός ο συλλέκτης, ικανοποιώντας την "εφτελη" επιθυμία της φιλοκτησίας, ανέλαβε την έρευνα μιας τέχνης, με τα δημι-



ουργήματα της οποίας οι παραγωγικές δυνάμεις και οι μάζες γίνονται εικόνες του ιστορικού ανθρώπου. Ως τα τελεφταία-του βιβλία είναι αισθητή αφτη η παθιασμένη μέθεξη, με την οποία αποσιώθηκε ο Φουξ σ' αφτες τις εικόνες. "Ένα απ' τα σημαντικότερα στοιχεία της δόξας των κινέζικων πυργίσκων στην κορυφή της στέγης", γράφει, "είναι ... πως αντιπροσωπείουν μια ανώνυμη λαϊκή τέχνη. Δεν υπάρχει κανένα ηρωολόγιο, που να μνημονέβει τους δημιουργούς-τους" (65). Το αν όμως μια τέτοια θεώρηση, που στρέφεται προς τους ανώνυμους και προς αφο που διαφύλαξε τα ίχνη των χεριών-τους, συμβάλει στον εξανθρωπισμο της ανθρωπότητας περισσότερο απ' όσο η λατρεία του ηγέτη, στην οποία η ανθρωπότητα φαίνεται πως κινδυνέβει να καταδικαστεί και πάλι, αφο, όπως και μερικά άλα που μάταια έδωσε το παρελθον, θα πρέπει να το ξαναδιδάξει το μέλον.

## Σημειώσεις

1. Παρατίθεται απ' τον GUSTAV MAYER, στο FRIEDRICH ENGELS, 2ος τόμος: FRIEDRICH ENGELS UND DIE ARBEITERBEWEGUNG IN EUROPA. Βερολίνο, σελ. 450, 451.
2. Εμφανίζονται στις πρώτες μελέτες για τον Φούερμπαχ και διατυπώνονται ως εξής απ' τον Μαρξ: "Δεν υπάρχει ιστορία της πολιτικής, του Δικαίου, της επιστήμης ..., της τέχνης, της θρησκείας" (MARX-ENGELS-ARCHIV, τόμ. 1, Φραγκφούρτη, σελ. 301).
3. Η διαλεκτική σύνθεση ξεχωρίζει αφο που πρωταρχικά μας ενδιαφέρει στην ιστορική εμπειρία απ' το σύμφυρμα των επιμέρους στοιχείων του γεγονότος. "Το πρωταρχικό δεν εκδηλώνεται ποτε στη γυμνή, πρόδηλη υπόσταση του γεγονότος, και μόνο μια αμφίπλευρη εμβάθυνση μπορεί να προσεγγίσει τη ρυθμική-του. Η εμβάθυνση αφο ... αφορα την προ- και την μετα-ιστορία-του". (WALTER BENJAMIN, URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS, Βερολίνο 1928, σελ. 32).
4. EROTISCHE KUNST, τόμ. 1, σελ. 70.
5. GAVARNI, σελ. 13.
6. Κύρια έργα: ILLUSTRIRTE SITTENGESCHICHTE VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART. Τόμ. 1: RENAISSANCE, τόμ. 2: DIE GALANTE ZEIT, τόμ. 3: DAS BÜRGERLICHE ZEITALTER. Επιπρόσθετα συμπληρωματικοί τόμοι 1-3 (στις παραθέσεις αναφέρουμε το έργο για λόγους συντομίας ως "Ιστορία των ηθων"). GESCHICHTE DER EROTISCHEN KUNST. Τόμ. 1: DAS ZEITGESCHICHTLICHE PROBLEM, τόμ. 2: DAS INDIVIDUELLE PROBLEM, πρώτο μέρος, τόμ. 3: DAS INDIVIDUELLE PROBLEM, δεύτερο μέρος (στο κείμενο χάρη συντομίας ως "Ερωτική τέχνη"). DIE KARIKATUR DER EUROPÄISCHEN VÖLKER. Τόμ. 1: VOM ALTERTUM BIS ZUM JAHRE 1848, τόμ. 2: VOM JAHRE 1848 BIS ZUM VORABEND DES WELTKRIEGES. HONORÉ DAUMIER, HOLZSCHNITTE UND LITHOGRAPHIEN, τόμ. 1: HOLZSCHNITTE, τόμ. 2-4: LITHOGRAPHIEN. DER MALER DAUMIER. GAVARNI. DIE GROSSEN MEISTER DER EROTIK. TANG-PLASTIK. CHINESISCHE GRAB-KERAMIK DES 7.-10. JAHRHUNDERTS. DACHREITER UND VERWANDTE CHINESISCHE KERAMIK DES 15.-18. JAHRHUNDERTS. Επίσης ο Φουξ αφιέρωσε ειδικά έργα στη γυναίκα, στους Εβραίους και στον παγκόσμιο πόλεμο σαν θέματα της καρικατούρας.
7. A. MAX, ZUR FRAGE DER ORGANISATION DES PROLETARIATS DER INTELLIGENZ, στο NEUE ZEIT, XIII, Στουτγάρδη 1895, I, σελ. 645.



8. Ο Νίτσε έγραψε, και μάλιστα ήδη το 1874: "Τελικά ... προκύπτει η γενικά προσφιλής επιλατκήφση ... της επιστήμης, δηλαδή το περιβόητο κόψιμο του φορέματος της επιστήμης στα μέτρα του μικτού κοινού: για να ασχοληθούμε και μια φορά με τη ραφτική δραστηριότητα ενός ραφτινού (SIC!) Γερμανού" (FRIEDRICH NIETZSCHE, UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN, τόμ. I, Λειψία 1893, σελ. 168 — "VOM NUTZEN UND NACHTEIL DER HISTORIE FÜR DAS LEBEN").
9. "Ο ιστορικός της κουλτούρας, που παρνεί στα σοβαρά το έργο-του, πρέπει πάντοτε να γράφει για τις μάζες" (EROTISCHE KUNST, τόμ. II, πρώτο μέρος, πρόλογος).
10. C. KORN, PROLETARIAT UND KLASSIK. Στη NEUE ZEIT, XXVI, Στουτγάρδη 1908, II, σελ. 414 κ.ε.
11. Πρβλ. AUGUST BEBEL, DIE FRAU UND DER SOZIALISMUS, Στουτγάρδη 1891, σελ. 177/79 και 333/36 για την ανατροπή της οικιακής απ' την τεχνική, σελ. 200/201 για τη γυναίκα σαν εφεβέρτρια.
12. Παρατίθεται απ' τον D. BACH: JOHN RUSKIN, στο DIE NEUE ZEIT, XVIII, Στουτγάρδη 1900, I, σελ. 728.
13. Αφτο το στοιχείο της επάφσης βρήκε μια χαρακτηριστική έκφραση στη χαιρετιστήρια προσφώνηση του Άλφρεντ Βέμπερ στο συνέδριο γερμανών κοινωνιολόγων το 1912. Μόνον "όταν η ζωή θα πάψει να είναι μια σειρά απο αναγκαιότητες και σκοπιμότητες και γίνει κάτι που θα στέκει πάνω απ' αυτές, μόνο τότε θα υπάρξει κουλτούρα". Σ' αυτή την αντίληψη περι κουλτούρας υποβόσκανε σπέρματα βαρβαρότητας, που στο μεταξύ αναπτύχθηκαν. Η κουλτούρα εμφανίζεται σαν κάτι "περίτο για τη διατήρηση της ζωής, το οποίο όμως ... αισθανόμαστε σαν σκοπό της ζωής". Με δυο λόγια, η κουλτούρα υπάρχει όπως ένα έργο τέχνης, "που ίσως ν' αναστατώνει ολόκληρες μορφές ζωής και βασικές αρχές της ζωής, που μπορεί να έχει καταλυτική και καταστροφική επίδραση, και του οποίου την ύπαρξη αισθανόμαστε ωστόσο σαν ανώτερη απο κάθε τι το υγιές και ζωντανό, που καταστρέφεται απ' αφτο". Εικοσιπέντε χρόνια αφότου ειπώθηκαν αφα τα λόγια, ολόκληρα πολιτισμένα κράτη το θεώρησαν τιμή-τους να μοιάζουν, να είναι μάλιστα τέτοιου είδους έργα τέχνης (Πρακτικά του 2ου συνεδρίου γερμανών κοινωνιολόγων. SCHRIFTEN DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR SOZIOLOGIE. Πρώτη σειρά, δέφτερος τόμος, Τόμπινγκεν 1913, σελ. 11/12. ALFRED WEBER, DER SOZIOLOGISCHE KULTURBEGRIFF).
14. FRANZ MEHRING, AKADEMISCHES. Στο: DIE NEUE ZEIT, XVI, Στουτγάρδη 1898, I, σελ. 195-196.
15. EROTISCHE KUNST, τόμ. I, σελ. 125. —Η συνεχής αναφορά στη σύγχρονη τέχνη ανήκει στα σημαντικότερα ερεθίσματα του συλλέκτη Φουξ. Και αφατη επάφσης βασίζεται εν μέρει στη γνώση-του των μεγάλων δημιουργών του παρελθόντος. Η απαρύμιλη γνώση της παλιότερης καρνατοσύρας κάνει τον Φουξ να προσεγγίζει απο νωρίς τη δουλειά ενός Τουλουζ-Λωτρεν, ενός Χάρτφελντ και ενός Γκέοργκ Γκρος. Το πάθος-του για τον Ντωμπε τον οδηγεί στο έργο του Σλέφογκτ, του οποίου τη σήληψη για τον Δον Κιχώτη θεωρεί σαν τη μόνη

που μπορεί να σταθεί πλάι στον Ντωμπε. Οι μελέτες-του για την κεραμική του δύνουν όλο το κύρος για ν' αναδειξει έναν Έμιλ-Πότνερ. Σ' ολόκληρη τη ζωή-του ο Φουξ συναναστρεφόταν φιλικά εικαστικούς καλλιτέχνες. Γι' αφτο δεν είναι παράξενο πως ο τρόπος με τον οποίο διαπραγματεύεται τα έργα τέχνης είναι συχνά πιο πολύ αφτος του καλλιτέχνη παρα του ιστορικού.

16. Ο πρωτομάστορας της εικονογραφικής ερμηνείας είναι ίσως ο Έμιλ Μαλ. Οι μελέτες-του περιορίζονται στην πλαστική των γαλικών καθεδρικών ναών του 12ου μέχρι 15ου αιώνα κι επομένως δεν τέμνονται με τις μελέτες του Φουξ.
17. HEINRICH WÖLFFLIN, DIE KLASSISCHE ZEIT. Μόναχο 1899, σελ. 275.
18. Η παλιότερη πινακογραφία δεν έδινε στον άνθρωπο για χώρο διαμονής παρα ένα κουβούκλιο. Οι ζωγράφοι της πρώιμης Αναγέννησης ζωγράψαν για πρώτη φορά εσωτερικούς χώρους, όπου οι απεικονιζόμενες μορφές έχουν ελεύθερο χώρο. Αφτο έκανε την εφέβρεση της προοπτικής απ' τον Ουτσέλο τόσο υποβλητική για τους συγκαίρινούς-του και γι' αφτον τον ίδιο. Η ζωγραφική, που στο εξής αφιέρωνε τις δημιουργίες-της περισσότερο απο πριν στον άνθρωπο-έννοιο (αντι στον προσεφητή, όπως πρώτα), του έδινε πρότυπα για το σπίτι, δεν κουραζόταν να του παρουσιάζει διάφορες προοπτικές της βίλας. Η ώριμη Αναγέννηση, πιο φειδωλή στην απεικόνιση των κυρώς εσωτερικών χώρων, δούλεβε ωστόσο πάνω στη βάση αφατη. "Το ταινιουετσέντο έχει μια ιδιαίτερα έντονη αίσθηση για τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και οικοδομής, για την απήχηση ενός ωραίου χώρου. Δεν μπορεί να φανταστεί σχεδόν καμία ύπαρξη χωρίς αρχιτεκτονική σήληψη και θεμελίωση" (WÖLFFLIN, στο πιο πάνω, σελ. 227).
19. EROTISCHE KUNST, τόμ. 2, πρώτο μέρος, σελ. 20.
20. FRANZ MEHRING, GESCHICHTE DER DEUTSCHEN SOZIALDEMOKRATIE, δέφτερο μέρος. VON LASSALLES OFFENEM-ANTWORTSCHREIBEN BIS ZUM ERFURTER PROGRAMM. (GESCHICHTE DES SOZIALISMUS IN EINZELDARSTELLUNGEN, III, 2), Στουτγάρδη 1898, σελ. 546.
21. KARIKATUR, τόμ. I, σελ. 4/5.
22. Πρβλ. την ωραία παρατήρηση για τις μορφές των προλετάρων γυναικών που σχεδίασε ο Ντωμπε: "Όποιος θεωρεί τέτοια θέματα σαν απλά κινητικά μοτίβα, αποδεχίγει πως οι τελεφεταίες κινητήριες δυνάμεις που πρέπει να δράσουν για να δημιουργηθεί ένα συγκλονιστικό έργο τέχνης, του είναι ένα σφραγισμένο βιβλίο ... Ακριβώς επειδη σ' αυτές τις εικόνες υπάρχει κάτι ολότελα διαφορετικό απο ... κινητικά μοτίβα, τα έργα αφα θα ζήσουν αιώνια σαν ... συγκλονιστικά μνημεία της υποδούλωσης της μητέρας τον 19ο αιώνα" (DER MALER DAUMIER, σελ. 28).
23. TANG-PLASTIK, σελ. 44.
24. Πρβλ. τη θέση για την ερωτική επίδραση του έργου τέχνης: "Όσο εντονότερη είναι η επίδραση αφατη, τόσο μεγαλύτερη είναι η καλλιτεχνική ποιότητα" (EROTISCHE KUNST, τόμ. I, σελ. 68).



25. KARIKATUR, σελ. 23.

26. DACHREITER, σελ. 39.

27. DIE GROSSEN MEISTER DER EROTIK, σελ. 115.

28. DACHREITER, σελ. 48.

29. EROTISCHE KUNST, τόμ. 2, πρώτο μέρος, σελ. 186.

30. TANG-PLASTIK, σελ. 30/31. —Αφτός ο διαισθητικός, άμεσός τρόπος θεώρησης γίνεται προβληματικός όταν προσπαθεί να καλύψει τις προϋποθέσεις μιας μαρξιστικής ανάλυσης. Είναι γνωστό πως ο Μαρξ δεν ανέπτυξε ποτέ διεξοδικά πώς πρέπει να αντιλαμβανόμαστε τη σχέση του εποικοδομηματος με την υλική βάση. Βέβαιο είναι μόνο πως είχε κατά νου μια σειρά από μεσολαβήσεις, μεταβιβάσεις κατά κάποιο τρόπο, που παρεμβάλλονταν ανάμεσα στις υλικές παραγωγικές σχέσεις και τους πιο ξεμακρυνόμενους τομείς του εποικοδομηματος, στους οποίους ανήκει η τέχνη. Το ίδιο κι ο Πλεχάνωφ: "Αν η τέχνη που δημιουργείται απ' τις ανώτερες τάξεις δεν βρίσκεται σε άμεση σχέση με την παραγωγική διαδικασία, αφο σε τελευταία ανάλυση ... εξηγείται με βάση οικονομικά αίτια. Η υλιστική ερμηνεία της ιστορίας είναι ... εφαρμόσιμη και σ' αυτή την περίπτωση" ωστόσο ενοείται πως η αναμφισβήτητη αιτιακή σχέση μεταξύ είναι και συνεξέλιξης, μεταξύ κοινωνικών σχέσεων που έχουν σαν βάση την εργασία, απ' τη μια μεριά, και της τέχνης, δεν είναι έφικτο να διασαφηνιστεί σ' αυτή την περίπτωση. Εδώ παρεμβάλλονται ... ορισμένα ενδιάμεσα στάδια". (G. PLECHANOV, DAS FRANZÖSISCHE DRAMA UND DIE FRANZÖSISCHE MALEREI IM NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT VOM STANDPUNKTE DER MATERIALISTISCHEN GESCHICHTS-AUFASSUNG. Στο DIE NEUE ZEIT, XXIX, Στουτγάρδη, 1911, σελ. 544/545). Αφο που είναι ξεκάθαρο είναι πως η κλασική ιστορική διαλεκτική του Μαρξ θεωρεί εδώ τις αιτιακές εξαρτήσεις σαν δεδομένες. Στην πράξη επιδειχτηκε αργότερα μεγαλύτερη χαλαρότητα και συχνά ακουόνταν κανείς σε αναλογίες. Ίσως αφο να συνδεόταν με την αξίωση ν' αντικατασταθεί η αστική ιστορία της λογοτεχνίας και της τέχνης με μια όχι λιγότερο μεγαλόπνοη υλιστική. Η αξίωση τούτη ανήκει στη σημειολογία της εποχής· εμφορείται απο βιλλελμινικό πνέυμα. Ζήτησε κι απ' τον Φουξ φόρο υποτέλειας. Μια προσφυής σκέψη του συγγραφέα, που εκφράζεται με πολλές παραλλαγές, συνδέει τις εποχές ρεαλιστικής τέχνης με τα εμπορικά κράτη, όπως π.χ. με την Ολλανδία του 17ου και την Κίνα του 8ου και 9ου αιώνα. Ξεκινώντας απ' την ανάλυση της κινέζικης κηπουρικής, με βάση την οποία εξηγόνταν πολλά γνωρίσματα της αφοκρατορίας, ο Φουξ στρέφεται προς την καινοδύγια πλαστική, που γενιέται την εποχή της δυναστείας των Τανγκ. Η επιβλητική ακαμψία της τεχνοτροπίας της περιόδου των Χαν χαλαρώνεται· το ενδιαφέρον των ανώνυμων δασκάλων, που εικονογραφούσαν τα αγχεία, στρέφεται στο εξής προς την κίνηση ανθρώπων και ζώων. "Ο χρόνος", λέει ο Φουξ, "ξύπνησε, εκείνη την εποχή στην Κίνα, απ' τη μεγάλη-του αταραξία ...· γιατί το εμπόριο σημαίνει πάντοτε έντονη ζωή και κίνηση. Επομένως δεν ήταν δυνατό παρα ζωή και κίνηση, πάνω απ' όλα, να εισβάλουν στην τέχνη της περιόδου των Τανγκ ... Κι αφο το χαρακτηριστικό είναι και το πρώτο που προκαλεί εντύπωση στον παρατηρητή. Ενώ λόγω χάρη τα ζώα της περιόδου Χαν είναι ακόμα βαρεια και δυσκίνητα ..., στα ζώα της περιόδου

Τανγκ ... το κάθε τι σφοδρεί απο ζωντάνια, κάθε μέλος βρίσκεται σε κίνηση (TANG-PLASTIK, σελ. 41 κ.ε.). Αφτός ο τρόπος θεώρησης στηρίζεται σε μια απλή αναλογία —κίνηση στο εμπόριο και κίνηση στην πλαστική— και θα μπορούσε κανείς να τον ονομάσει ονοματοκρατικό. Στην αναλογία παραμένει επώσης παγιδεβμένη η προσπάθεια να εκτεθεί η στάση της Αναγέννησης προς την αρχαιότητα. "Η οικονομική βάση ήταν και στις δυο εποχές η ίδια, μόνο που στην Αναγέννηση βρισκόταν σ' ένα ανώτερο εξελικτικό στάδιο. Και οι διβαζόνταν στην εμπορεβματική οικονομία". (ERDTISCHE KUNST, τόμ. 1, σελ. 42). Στο τέλος το ίδιο το εμπόριο εμφανίζεται σαν υποκαείμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, και διαβάζουμε: "Το εμπόριο είναι υποχρεωμένο να μετράει με βάση τα δεδομένα μεγέθη, και μπορεί να υπολογίζει μόνο συγκεκριμένα μεγέθη, που επιδέχονται έλεγχο. Έτσι πρέπει ν' αντιμετωπίζει το κόσμο και τα πράγματα, αν θέλει να τα υποτάξει οικονομικά. Συνεπώς και η καλλιτεχνική-του θέση για τα πράγματα είναι απο κάθε άποψη ρεαλιστική". (TANG-PLASTIK, σελ. 42). Ας παραβλέψουμε πως στην τέχνη δεν υπάρχει αναπαράσταση "απο κάθε άποψη ρεαλιστική". Στο θεωρητικό επίπεδο πρέπει να πούμε πως ένας συσχετισμός που έχει την αξίωση να ισχύει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο για την τέχνη της παλιάς Κίνας και της παλιάς Ολλανδίας, είναι συζητήσιμος. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει μ' αφο την ιδιότητα· αρκεί μια ματιά στη Δημοκρατία της Βενετίας. Η Βενετία ανθοόσε χάρη στο εμπόριο-της· η τέχνη ωστόσο του Πάλλαμ Βέκιο, του Τισανού ή του Βερνέζε ελάχιστα μπορεί να χαρακτηριστεί "απο κάθε άποψη" ρεαλιστική. Η άποψη της ζωής, που βλέπουμε σ' αφο, είναι η αντιπροσωπευτική κι η γιορταστική. Απ' την άλη μερία η επαγγελματική ζωή, σ' όλες τις εξελικτικές βαθμίδες της, απαιτεί μια αναπτυγμένη αίσθηση για την πραγματικότητα. Ο υλιστής δεν μπορεί να βγάλει συμπεράσματα για τη γένεση των τεχνοτροπιών απο τούτα.

31. KARL KAUTSKY, DARWINISMUS UND MARXISMUS. Στο DIE NEUE ZEIT, XIII, Στουτγάρδη 1895, 1, σελ. 710.

32. H. LAUFENBERG, DOGMA UND KLASSENKAMPF. Στο DIE NEUE ZEIT, XXVII, Στουτγάρδη 1909, 1, σελ. 574. —Η έννοια της αφτενέργειας ξέπεσε εδώ αξιοθρήνητα. Η μεγάλη ακμή-της είναι στον 18ο αιώνα, όταν άρχισε η εξισορόπηση των αγορών. Τότε γνώρισε την αποθέωσή-της τόσο στον Καντ, με τη μορφή του αφορητισμού, όσο και στην τεχνική, με τη μορφή των αφομάτων συσχεβών.

33. KARIKATUR, τόμ. 1, σελ. 312.

34. EROTISCHE KUNST, τόμ. 1, σελ. 3.

35. A. MAX, ZUR FRAGE DER ORGANISATION DES PROLETARIATS DER INTELLIGENZ. Στο DIE NEUE ZEIT, XIII, Στουτγάρδη 1895, 1, σελ. 652.

36. KARIKATUR, τόμ. 2, σελ. 238.

37. Ο Μέρνγκι σχολίασε στο NEUE ZEIT τη δίκη, που είχαν σαν συνέπεια "Οι υφαντές". Ορισμένα αποσπάσματα της αγρόφησης του συνηγούρου υπερασπίσεως απέκτησαν ξανα την επικαιρότητα που είχαν το 1893. "Έπρεπε να δειξεί", εξήγησε ο συνήγορος, "πως οι επάμαχες, φαινομενικά επαναστατικές



- θέσεις είχαν αντιμετώπις-τους όλες θέσεις με αώφωνα, μετριοπαθή χαρακτήρα. Ο συγγραφέας άλωστε δεν είναι καθόλου υπερ της εξέγερσης, αντίθετα βάζει την τάξη να υπερισχύει με την επέμβαση μιας χούφτας στρατιωτών". FRANZ MEHRING, ENTWEDER-ODER. Στο DIE NEUE ZEIT, XI, Στουτγάρδη 1893, I, σελ. 780.
38. HONORÉ DE BALZAC, LE COUSIN PONS. Παρίσι 1925, σελ. 162.
39. EDOUARD DRUMONT, LES HÉROS ET LES PITRES. Παρίσι, σελ. 107/108.
40. G.G. GERVINUS, FRIEDRICH CHRISTOPH SCHLOSSER. EIN NEKROLOG, Λειψία 1861, σελ. 30/31.
41. Αφτός ο χαρακτήρας του έργου-του αποδειχτηκε χρήσιμος για τον Φουξ, όταν οι αυτοκρατορικοί εισαγγελείς άρχισαν ν' απαγγέλουν κατηγορίες για "διάδοση ασέμνων κειμένων". Ο ηθικισμός του Φουξ εκτίθεται με ιδιαίτερη, όπως ήταν φυσικό, έμφαση σε μια "γνωμοδότηση" που κατατέθηκε σε μια απ' τις δίκες εκείνες που τελείωναν πάντοτε με απαλακτική απόφαση. Προέρχεται απ' τον Φέντορ φον Τόμπελνιτς και λέει στο σημαντικότερο σημείο: "Ο Φουξ αισθάνεται ειλικρινά σαν κήρυκας της ηθικής και παιδαγωγός, κι αψη η ειλικρινέστατη βιοθεωρία, αψη η βαθεια συναίσθηση πως η εργασία-του στην υπηρεσία της ιστορίας της ανθρωπότητας πρέπει να εμφορείται απο ύψιστο ήθος, τον προστατέβει απ' την υποψία του εμπορικού κερδοσκοπισμού, για την οποία θα χαμογελούσε ο καθένας που γνωρίζει τον άνθρωπο και τον διάχυτο ιδεαλισμό-του".
42. Η αναθεώρηση αψη της αντίληψης εγκαινιάστηκε απ' τον Μαξ Χόρχχαμερ στο δοκίμιο "EGOISMUS UND FREIHEITSBEWEGUNG" (ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG, έτος 5ο (1936), σελ. 161 κ.ε.). Στο αποδεικτικό υλικό που συγκέντρωσε ο Χόρχχαμερ ταιριάζει μια σειρά απο ενδιαφέροντα τεκμήρια, με τα οποία ο ριζοσπάστης Άμπελ Μποναρ τεκμηριώνει την κατηγορία-του εναντίον των αστών ιστορικών της επανάστασης, που χαρακτηρίζονται συνοπτικά απ' τον Σατωβριάνδο σαν "L' ÉCOLE ADMIRATIVE DE LA TERREUR" ("Η σχολή που θαβμάζει την τρομοκρατία"). (Πρβλ. ABEL BONNARD, LES MODÉRÉS. Παρίσι, σελ. 179 κ.ε.).
43. DER MALER DAUMIER, σελ. 30.
44. N. GUTERMAN και H. LEFEBVRE, LA CONSCIENCE MYSTIFIÉE. Παρίσι 1936, σελ. 151.
45. EROTISCHE KUNST, τόμ. 2, πρώτο μέρος, σελ. 11.
46. EROTISCHE KUNST, τόμ. 1, σελ. 43. —Η ηθοιστορική περιγραφή του Διεφθυνητρίου έχει έντονα τα σημάδια της ηθικολογίας. "Το απαίσιο βιβλίο του μαρκήσιου ντε Σαντ με τις κακόγουστες όσο και αισχρες χαλκογραφίες-του ήταν ανοιχτο σε όλες τις βιτρίνες". Και "η αρωστημένη φαντασία αψου του ξετσάπτου, έκφυλου τύπου" αναφέρεται στον Μπαρά. (KARIKATUR, τόμ. 1, σελ. 202 και 201).
47. KARIKATUR, τόμ. 1, σελ. 188.
48. MAX HORKHEIMER, EGOISMUS UND FREIHEITSBEWEGUNG, στο πιο πάνω, σελ. 166.
49. EROTISCHE KUNST, τόμ. 2, πρώτο μέρος, σελ. 283. —Εδώ ο Φουξ βρώσεται επι τα ίχνη ενός σημαντικού γεγονότος. Μήπως θα ήταν βεβιασμένο να συνδέσουμε άμεσα το κατ'άφλι μεταξύ ζώου και ανθρώπου, που ο Φουξ το βλέπει στο όργιο, με το άλο εκείνο κατ'άφλι, που αποτελεί η ορθία βάδιση; Με την ορθία βάδιση εμφανίζεται για πρώτη φορά στη φυσική ιστορία το φαινόμενο πως κατὰ τον οργασμό οι δυο ερωτικοί σύντροφοι μπορούν να βλέπουν ο ένας τον άλο στα μάτια. Αψη είναι η προυπόθεση για το όργιο, κι όχι ο πολλαπλασιασμός των ερεθισμάτων, τα οποία δέχεται το μάτι. Αποφασιστική σημασία έχει πως η έκφραση του υπεριορεσμού, ακόμα μάλιστα και της αδυναμίας μπορεί τώρα να γίνει η ίδια ένα ερωτικό ερεθισμα.
50. SITTENGESCHICHTE, τόμ. 3, σελ. 234. —Άλγες σελίδες πιο πέρα αψη η κατηγορηματική απόφαση δεν υπάρχει πια —απόδειξη της δύναμης που χρειάζόταν για να ξεφύγει μια τέτοια απόφανση απ' τα καθιερωμένα. Εκεί διαβάζουμε: "Το γεγονός πως χιλιάδες άνθρωποι ερεθίζονται γενετήσια στη θέα μιας φωτογραφίας που παριστάνει έναν γυμνο άντρα ή μια γυμνη γυναίκα ... , αποδεχίνε πως το μάτι δεν βλέπει πια το αρμονικό σύνολο, αλα την πικάντικη λεπτομέρεια" (στο πιο πάνω, σελ. 269). Αν κατί εδώ ερεθίζει γενετήσια, αψη είναι πιο πολυ η νοητή εικόνα της έκθεσης του γυμνου σώματος μπροστα στο φανο, παρα η ίδια η θέα του γυμνου. Σ' αψη το αποτέλεσμα αποβλέπουν άλωστε πιθανότατα οι περισσότερες φωτογραφίες αψου του είδους.
51. SITTENGESCHICHTE, τόμ. 3, σελ. 189.
52. SITTENGESCHICHTE, συμπληρωματικός τόμος 3, σελ. 53/54.
53. Για τον Φουξ η τέχνη είναι άμεσος αισθησιασμός, όπως η ιδεολογία είναι άμεσο προκον συμφερόντων. "Η ουσία της τέχνης είναι ο αισθησιασμός. Τέχνη σημαίνει αισθησιασμός. Και μάλιστα αισθησιασμός στη νιοστή δύναμη. Η τέχνη είναι μορφοποιημένος, ορατος αισθησιασμός, και ταφτόχρονα είναι η ύψιστη και εβγενέστερη μορφή αισθησιασμού". (EROTISCHE KUNST, τόμ. 1, σελ. 61).
54. KARIKATUR, τόμ. 1, σελ. 223.
55. EROTISCHE KUNST, τόμ. 2, πρώτο μέρος, σελ. 390.
56. DER MALER DAUMIER, σελ. 30.
57. Μ' αψη πρέπει να παραβάλουμε τον ακόλουθο συλογισμό: "Σύμφωνα με τις ... παρατηρήσεις-μου, μου φαίνεται πως τα στοιχεία που κυριαρχουν κάθε φορά την παλέτα ενός καλιτέχνη παρουσιάζονται πάντα με ιδιαίτερη σαφήνεια στις έντονα ερωτικές εικόνες-του και πως σ' αψες ... έχουν τη μεγαλύτερή-τους λαμπρότητα" (DIE GROSSEN MEISTER DER EROTIK, σ. 14).
58. DER MALER DAUMIER, σελ. 18. —Στις μορφες που αναφέραμε ανήκει και ο περίφημος "Εμπειροτέχνης" —μια υδατογραφία που εμφανίζεται σε ποικίλες παραλλαγες. Μια μέρα έφεραν στον Φουξ μια άγνωστη ως τότε παραλαχη της



ακουαρέλας αφής, για να εξακριβώσει αν ήταν γνήσια. Ο Φουξ πήρε στο χέρι μια καλή ρεπροντουξίον της κύριας απεικόνισης αυτού του μοτίβου και στρώθηκε στην εξαιρετικά διαφωτιστική σύγκριση. Καμία απόκλιση, ούτε η πιο μικρή, δεν πέρασε απαρατήρητη, και για την καθεμία κοίταζε να διαπιστώσει αν είχε βγει από χέρι δασκάλου ή ήταν πρώτον αδυναμία. Ολοένα ο Φουξ ανάτρεχε στο πρωτότυπο. Αλλά ο τρόπος που το έκανε φαινόταν να δείχνει πως αυτό μάλλον δεν του ήταν απαραίτητο· η ματιά-του αποδεχόταν τόσο εξοικειωμένη μ' αυτό, ώστε μόνο με μια εικόνα που επι χρόνια έχει κανείς νοητά μπροστά στα μάτια-του μπορεί να συμβεί κάτι τέτοιο. Χωρίς αμφιβολία αυτό συνέβαινε με τον Φουξ. Και γι' αυτόν και μόνο τον λόγο μπόρεσε να εξακριβώσει τις πιο κρυμμένες ασάφειες στο περίγραμμα, τις πιο αδιόρατες χρωματικές αποκλίσεις στη φωτοσκίαση, την παραμικρή αστάθεια στο τράβηγμα των γραμμών, που έβαλαν το αμφισβητούμενο σχέδιο στη σωστή-του θέση —δεν επρόκειτο για πλαστογραφία, αλλά για ένα καλο παλιο αντίγραφο που είχε κάνει ίσως κάποιος ερασιτέχνης.

59. DACHREITER, σελ. 5/6.

60. TANG-PLASTIK, σελ. 44.

61. HONORÉ DAUMIER, τόμ. 1, σελ. 13. —Ας παραβάλει κανείς μ' αυτές τις σιέψεις την αλγορική ερμηνεία του γάμου της Κανα απ' τον Βικτωρ Ουγκώ: "Το θάβμα των ψυμών σημαίνει τον πολλαπλασιασμό των αναγνωστών. Την ημέρα που ο Χριστός χρησιμοποίησε αυτό το σύμβολο, είχε προαισθανθεί την εμφάνιση της τυπογραφίας". (VICTOR HUGO, WILLIAM SHAKESPEARE. Παρατίθεται απ' τον GEORGES BATAULT στο LE PONTIFE DE LA DÉMAGOGIE: VICTOR HUGO. Παρίσι 1934, σελ. 142).

62. DACHREITER, σελ. 46.

63. KARIKATUR, τόμ. 1, σελ. 19. —Η εξαίρεση επιβεβαιώνει τον κανόνα. Κατά την κατασκευή ειδωλίων από τερακότα χρησιμοποιούνταν μια μηχανική αναπαραγωγική διαδικασία. Ανάμεσα σ' αυτά τα ειδώλια βρίσκονται πολλές καρικατούρες.

64. Πρβλ. ERICH KLOSSOWSKI, HONORÉ DAUMIER. Μόναχο 1908, σελ. 113.

65. DACHREITER, σελ. 45.